

El cine de Leos Carax

José Luque Caballero

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en

Investigación en Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Directora:

Pilar Carrera

2020

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



AGRADECIMIENTOS

Todo mi agradecimiento a Pilar Carrera, por concederme pasar de ser su lector a ser su alumno.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO 1 - Introducción	6
1.1. Justificación de la tesis	7
1.2. Objetivos	13
1.3. Metodología	15
 CAPÍTULO 2 - Presupuestos teóricos	21
2. 1. La posmodernidad	22
2.. 2. El relato posmoderno	36
2. 3. El cine postmoderno	53
2. 3. 1. La era de las superficies	55
2. 3. 2. Una nueva autoría	64
2. 3. 3. La tendencia a los límites	78
2. 3. 4. El espejo, la lámpara y la pantalla. Apuntes para una teoría del cine postmoderno	92
 CAPÍTULO 3 - Análisis de la obra de Carax	108
3.1. “Chico conoce chica”	109
3.2. “Mala sangre”	146
3.3. “Los amantes del Pont-Neuf”	181
3.4. “Pola X”	216
3.5. “Holy Motors”	248
3.6. Cortometrajes	279
 CAPÍTULO 4 – Conclusiones	291
 CAPÍTULO 5 – Referencias	308
5.1. Bibliográficas	309
5.2. Hemerográficas	315
5.3. Filmográficas	326

CAPÍTULO 1 – Introducción

En este primer capítulo se introduce el objeto de estudio de esta tesis, la justificación de su investigación, los objetivos a alcanzar y la metodología a emplear para realizarla.

Capítulo 1. Introducción

1.1. Justificación de la tesis

Es difícil saber cuándo o dónde nació Leos Carax. Si su presentación oficial es como firma periodística, o firma autoral, tampoco aclararía si su génesis habría partido de mucho antes, o incluso que el personaje estuviera vivo o no antes de dársele un nombre. Aunque si una ventaja tiene nacer a edad ya avanzada, es la de recordar tan exclusivo momento y, esa experiencia, poder fabularla: “Je suis né, dit-il, en 1976, dans une chambre noire, et ce serait très dur pour moi qu'on me fasse naître avant, sous un nom sorti de paperasses. J'ai fait du cinéma pour être orphelin. Avant, c'était comme si j'avais dormi pendant dix-sept ans”¹ (Douin, 2012). Ese “digamos”, ese “dígase”, bien matiza no solo la fecha estimada, sino el propio concepto de “nacer”. El gran sueño en el que se veía sumido no sería tanto un limbo como una incubación, pues es necesario este periodo de verse irradiado por las películas para ir, sin saberlo, gestando su inspiración. Quizá debiéramos hablar más de un bautizo a sí mismo que de “darse a luz”. Un bautizo en la religión del cine, con un padre Alex (quién con más autoridad para ello que su propia persona) y otro Oscar (el tan anhelado premio, la forma de canonizar establecida por la academia). De sus letras (Alex Oscar) aún evolucionaría en el mismo sentido, cuando el nombre por nombre es poco, y aspira a ser jeroglífico. Este sería, el del anagrama, el primer misterio que nos llevaría a Carax (al que nos llevaría Carax), por lo que no es raro que acontezca en este comienzo.

En cuanto al hombre detrás del pseudónimo, sí lo tenemos más claro: Aleixandre Cristoph Dupont de Nemours nació el 22 de noviembre de 1960 en Suresnes, en la región de Île-de-France, colindando con la ciudad de París en el departamento de los Altos del Sena. No se puede imaginar mejor punto de partida, o al menos ninguno tan premonitorio: hijo de los periodistas George y Joan Dupont, esta última longeva crítica de cine para la versión internacional del New York Times (llamado New York Herald Tribune hasta el 67). Qué oportuno pero qué evocador pensar que el verdadero origen de este director

¹ “Nací, digamos, en 1976, en una habitación negra, y fue muy duro para mí que se me hiciera nacer antes, bajo un nombre fruto de la burocracia. He hecho cine para ser huérfano. Antes, era como si hubiese dormido durante diecisiete años.”

fuera el encuentro entre un francés y una joven americana en París trabajando para el New York Herald Tribune, en el mismo momento que vería la luz “Al final de la escapada”. Su deseo de ser huérfano vendría, si no de la rebelión fratricida, de la empatía que le despierta este carácter, de su profundo pathos, que le remite a “La noche del cazador”: “L’identification du spectateur ne peut pas être plus profonde qu’avec le personnage de l’orphelin, l’enfant seul dans le noir”² (Carax, 1979). A esta primera vocación frustrada, la de huérfano, no tardaría en unírsele otra, la música, que recuerda tanto con admiración hacia la profesión como con resignación a no poder instaurarse en ella:

Siempre quise, y aún quisiera, haberme dedica a ella. Aún me arrepiento de no haber dedicado mi vida a la música. Creo que la mejor vida, la más hermosa, es aquélla donde eres compositor, cantante o tocas un instrumento. La música no me quiso. Yo no era muy bueno, y no sabía qué otra cosa iba a hacer. Dejé la escuela cuando tenía 16 años. Y comencé a entender que existía alguien detrás de los filmes, pues cuando era joven solo pensaba en los actores y no en los directores. No pensaba que una persona realizara la película. Y una vez que comprendí eso, que había alguien detrás, volví a ver películas de todo tipo, filmes viejos, sobre todo cine mudo. Entonces quise ser el hombre detrás de la máquina que creara un mundo (Flores-Durón y Ochoa, 2013).

Como vemos, tuvo que aparecérselle la vocación cinematográfica como “una isla”³ (Flores-Durón y Ochoa, 2013), como un oasis, como una tierra de oportunidades en la que poder imaginar sus propios elementos y significados, partiendo de la apreciación de que había alguien que se ocupaba de componerlo, de dirigirlo todo, de hacerlo real desde detrás de la cámara. En coherencia, sus primeros pasos fueron como crítico cinematográfico en Cahiers du Cinéma, aun sin alcanzar la veintena, en la época en la que Serge Daney editaba la revista (Daly y Dowd, 2003). Esta entrada se ve acompañada por un cambio del modelo editorial en la publicación, tras un periodo más politizado e interesado en las nuevas corrientes de análisis provenientes de la filosofía de izquierdas. Junto con Toubiana, los dos Serges se harían cargo de “la vuelta al cine” de la revista, materializada en una reequiparación de la imagen con el texto, la impresión en color y recuperar la atención hacia el cine americano; apuestas y concesiones que derivarían, como dijo Daney, en “el periodo no legendario de Cahiers” (Daney, 1993).

² “La identificación del espectador no puede ser más profunda que con el personaje del huérfano, el niño solo en la oscuridad.”

³ “Yo encontré esta isla y en cuanto la vi pensé que era el lugar en el que quería vivir, este mundo del cine, no en la industria del cine. Es el lugar abstracto del cine. Es un lugar hermoso en donde puedes ver la vida desde un ángulo distinto. Cuando tenía 16 años, cuando lo descubrí, me sentí agradecido. Me pareció un milagro que existiera un lugar como éste.”

Sin embargo, en esta etapa intermedia, en la que estos críticos se mantuvieron como críticos (más en la estela de Jean Douchet y André S. Labarthe que en la de Truffaut o Godard, los muy tardíos saltos al cine de Toubiana y Daney, ya en los años noventa, fueron desde el documental: sobre François Truffaut, Isabelle Huppert y Charles Chaplin; y sobre Jacques Rivette, respectivamente), fue la que permitió que otros tantos, posteriormente directores con nombre propio, se aproximaran a la redacción de artículos y críticas. Si bien el ejemplo más conocido es el caso de Olivier Assayas (otros ejemplos menos conocidos serían Pascal Bonitzer o Jean Pierre Limosin), es Carax quien llama la atención por su precocidad, capacidad y astucia al, por ejemplo, reivindicar a Sylvester Stallone en la categoría de autor tras contemplar y realizar la crítica de su ópera prima, “La cocina del infierno” (Carax, 1979), ejercicio tan osado como el que treinta años antes sus predecesores hubieran hecho con realizadores tildados de artesanos, y obras desacreditadas por su valor como cine popular e intenciones comerciales: de Alfred Hitchcock a Howard Hawks, de Ernst Lubitsch a Fritz Lang. No obstante, su recuerdo de esta etapa desmitifica el menor interés de Carax por adentrarse en estos círculos o adherirse a ninguna tendencia, más allá del placer cinéfilo de poder ver películas gratis en la universidad: “Je savais qu’il y avait des projections gratuites dans les facultés à Paris, donc j’allais voir les films. Mais je n’étais pas du tout étudiant. Et puis un jour, Daney ou Toubiana, à qui je n’avais jamais parlé, m’ont proposé d’essayer d’écrire si je voulais me faire un peu d’argent. J’ai dit oui, j’ai été voir un Stallone, j’ai écrit dessus, mais je n’ai quasiment rien fait”.⁴ (Bertin, 1991).

Como Carax afirma, su formación sentimental se compuso principalmente del visionado obsesivo de muchas películas, la mayoría cine mudo, cine clásico norteamericano o cine soviético, hasta el momento en que comenzó a hacer cine, cuando por convicción, desinterés o la razón que fuese, el ritmo de consumo de films se redujo drásticamente (AVC ČVUT, 2018). Su primera tentativa, “La fille aimée”, se vería frustrada ante la partida de su protagonista (Douin, 2012). No realizaría su primer cortometraje hasta dos años después, en 1979, con “Strangulation Blues”, tragedia onírica con poso metarreferencial en blanco y negro, con la que ya estaba sentando las bases de lo que

⁴ “Yo sabía que había proyecciones gratuitas en las facultades de París, así que iba a ver las películas. Pero no era un estudiante del todo. Y entonces un día, Daney o Toubiana, con quienes nunca había hablado, me propusieron intentar escribir si quería ganarme un poco de dinero. Dije que sí, fui a ver una de Stallone, escribí sobre ella, pero apenas hice nada.”

vendría a ser su cine: el melodrama romántico, la idealización del artista obsesionado por su musa, y la representación de un París nocturno como marco y, más que marco, como el “espacio onírico vacío” con el que luego nos volveríamos a encontrar en sus tres primeras películas (Daly y Dowd, 2003). El paso con esta pieza por el festival de Hyères de 1981, las cálidas críticas recibidas y la obtención del Gran Premio al Cortometraje en dicha edición le abriría las puertas a la realización de largometrajes. El resto ya es historia del cine. Una historia que, como se mostrará a continuación, solo puede contarse con la distancia de los años pasados y partiendo del revisionismo más inocente, aquél que está dispuesto a replantear las sucesivas categorías por las que el autor en cuestión ha ido pasando, de sentencias lapidarias y reencuentros brillantes, prejuicios que, quien se ha interesado un poco por este director, ya nunca podrá, del todo, desprenderse. Y es que, a lo largo de su carrera, poco prolífica en apariencia, pese a extenderse durante más de tres décadas, le ha tocado cargar con el calificativo de *cineasta maldito* o *joven promesa*. No en ese orden, pero sí repitiéndose de forma cíclica.

Hay una impresión, una ilusión no demasiado desapercibida, de que con cada película, con cada nueva obra, Carax será descubierto por el gran público, encontrando un balance positivo entre la crítica y la taquilla. A su vez, se sustenta la idea de que si esto no ha pasado, ya no pasará nunca, quedando por agradecer que el redescubrimiento de sus películas y sus congregados seguidores en el extranjero, le abran a la posibilidad de reeditar sus deuvedés y de financiar sus nuevos proyectos mediante coproducciones con capital y proyección internacional. Según parece, no se puede hacer carrera, con las reglas que hacen funcionar esta industria, siendo director *de culto*, pero este apelativo tampoco es fácil de conseguir. Mas al contrario, es el éxito que prevalece detrás de cada fracaso, y esto no corresponde con un fin intencionado. Como estas dinámicas de revaloración acostumbran, sus seguidores, mayoritarios o minoritarios según con lo que se compare, son fieles y crecen en número a lo largo del tiempo, una victoria a largo plazo que hace que las películas trasciendan a su época e incluso a su director.

A eso ha de referirse cuando afirma que “no le interesa el público” (el público, no la gente, no el fenómeno del cine como acto de comunión), porque se traduce en recaudación, en billetes (AVC ČVUT, 2018). Y la taquilla, más grande o más pequeña, es finita: a veces se limita a una temporada concreta, a un mercado concreto, a una ventana de exhibición concreta, incluso a un primer fin de semana. “Hacemos películas para los muertos y los

fantasmas” (Daly y Dowd, 2003), lo cual no debe interpretarse nunca en su sentido literal, aun prescindiendo de metáfora. Hacer películas para la posteridad, y no para un momento, es precisamente atender a los vivos, a los que están por venir, admitiendo, que si eso es así, es porque el público de ahora ya no estará con nosotros. Es la mirada a largo plazo aplicada al amor artístico, que tiene tanto de proceso creativo como de difusión, de proyección a los ojos del mundo. De modo que, sin que preste al malentendido, no cabe hablar de una despreocupación hacia el público, sino de una preocupación profunda, mediada por un primordial compromiso con el propio cine, del que el público, sin ser parte entera o absoluta, sin duda forma parte.

Es a través de este trazado, de las idas y venidas, de la recepción, la distribución, y las corrientes, cambiantes, pasando por la génesis financiera, por lo que de verdad se puede llegar a comprender su corpus autoral. Atendiendo a ese contexto, más que jugando al análisis psicologista, se podrán advertir las oportunidades y decisiones que en lugar último han ido derivando en obra, en películas realizadas. Una vez así establecido, solo queda atender con el rigor y la paciencia propias del oficio y de la admiración sincera (la que no quiere deformar, la que acepta por lo que es y no por lo que fuera) a la obra en sí, cinco largos que hacen honor a su nombre (suele acercarse más a las dos horas que a la hora y media), a la espera de que a estas películas se le añada una sexta, un musical con capital internacional y reparto estelar (VisumTv, 2018). Declaraba hace unos años: “A mí siempre me ha inspirado la música, y en todas mis cintas he tratado de acercarme a la música. El fin sería algún día hacer una película musical pero no sé cómo resultaría en lo absoluto” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Ése es el punto del que partimos, el momento en el que estamos y que redirige la mirada hacia el cineasta ahora mismo, con las retinas notablemente cargadas de los eventos pasados, y los iris abiertos y palpitando hacia este nuevo rayo de luz, sin querer hacer demasiado enfático este proyecto, tampoco es irrelevante este *salto* o aproximación a Hollywood, tras años de tentativas y desalientos, cuando lo habitual es que este potencial hubiera sido, ya hace años, “miramaxead” (Rosenbaum, 2019).

Sus películas, las tres primeras definidas como neobarrocas (“Boy Meets Girl”, “Mauvais Sang”, “Les Amants du Pont-Neuf”), la siguiente como neonaturalista (“Pola X”), y la última como experimento metacinematográfico (“Holy Motors”), van cargadas de particularidades que muy difícilmente puedan definirse de forma tan sintética, y van

ligadas a las experiencias vividas, una educación profesional demasiado vinculada a la sentimental como para que no tomara partida, y que recoge los altibajos a los que hemos aludido: un primer momento en el que se le refiere como un nuevo Godard, la posibilidad descartada de someterse a la máquina y *remakear* su propia obra, el inclemente rodaje de “Les Amants...” que casi acaba con su posibilidad de seguir haciendo cine (así lo fue durante años), su depuración y gesta personal adaptando una novela (su *primer regreso*, que como regreso ya tan lejos queda), y la ambiciosa recuperación de sus señas, alzándose sin embargo antes que repetirse, y que a su vez deriva de tantos proyectos frustrados o inacabados, redimidos en forma de *opus magna*. La atenta espera hacia este siguiente paso, su aproximación al musical, llamado “Anette”, dispara las cábalas pese al secretismo y la actual falta de indicios, especulando con si ésta será su obra definitiva, en términos de logro artístico o de éxito económico, o si a estas alturas ya no tiene ninguna necesidad de que así ocurra. Con seguridad que no será una película más, pues hasta ahora, ninguna lo ha sido.

En cualquier caso, este acontecimiento revive y despierta el interés por la obra del director francés, por otro lado siempre latente y nunca dormido, por nunca ceñido al incesante y sustitutivo ritmo de los estrenos. No obstante, es de éstos de los que salen las críticas y análisis a él dedicados (si no más aleatoriamente por homenajes e invitaciones en distintos festivales del mundo), anclando sus películas a épocas concretas, a través de artículos, pues es la limitada información en español que nos llega de él, al menos en el medio impreso. Las pocas monografías a él dedicadas están escritas en inglés, francés o italiano, y no han sido editadas en España.

Se erigen como bibliografía básica el volumen de la colección French Film Directors titulado homónimamente “Leos Carax”, escrita por Fergus Daly y Garin Dowd y editado en 2003; “De Boy Meets Girl à POLA X - une introduction à l'univers caraxien”, del 2006, por Lionel Grenier; “Le cinéma de Léos Carax: l'expérience du déjà-vu”, de Alban Pichon, que data de 2009; y “Leos Carax. Lo schermo e il doppio”, de Paolo Campana, del 2014. A estos libros dedicados a su figura cabría añadir el ya célebre artículo de Raphaël Bassan, “Trois néobaroques français: Beineix, Besson, Carax, de Diva au Grand Bleu”, publicado en La Revue de Cinéma en un ya lejano 1989, y cuyas líneas de interés recuperaría Maria-Thérèse Journot en “L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80: La modernité en crise - Beineix, Besson, Carax”, publicado en 2005. Y

más recientemente, el extenso capítulo que Pilar Carrera le dedica en “Cinético Carax”, publicado en el libro “El irresistible encanto de la interioridad” en 2016, en el que además de hacer un repaso a su obra, profundiza en los dos últimos largometrajes del director. Esto reafirma, es razón de más, de cara a la pertinencia del desarrollo de este trabajo y de la difusión de los conocimientos a los que pretendemos llegar. Se trata de llenar un vacío, de colmar la inquietud primera del cinéfilo, la de ver; y la del investigador, la de descubrir, y a última instancia, la de hablar de ello con propiedad, ya que un regalo tan grande no debe quedarse aislado. De sentirse en deuda con los directores que le han brindado el placer de la experiencia fílmica, nace en Carax el ánimo a participar de ello (AVC ČVUT, 2018). Nosotros, igualmente en deuda, tratamos de hacer lo mismo mediante este trabajo.

1.2. Objetivos

Ya queda esbozada la situación y realidad de la que partimos: por un lado, tenemos en el foco a un realizador muy particular, un poeta visual de nuestro tiempo, con todo lo bueno que tiene y todo lo malo, con reflejo manifiesto en una carrera personalísima a la vez que abrumadoramente moderna, entendiendo esto como visionaria y no del futuro, sino del ahora. Por otra parte, el sugerente misterio que atrapa a quien le descubre, no es más que la romantización de la tristísima circunstancia que le ha acompañado, la del desconocimiento hacia su obra y el estigma de maldito o megalómano. No es el espacio que se merece, menos en una coyuntura en la que el cine que es mayoritario está principalmente basado en explotar una propiedad intelectual previa para complacer a un público preexistente. Dar con un cineasta original y lleno de genio, y que sigue en activo pese a las inclemencias, plantea un caso particular y digno de estudio, porque dicha excepcional voluntad artística es la que hace que el cine evolucione (una evolución pareja, incluso dependiente de la evolución técnica, lo cual no significa que el avance técnico suponga el unívoco paso adelante, sino que es fácil que se limite a repetición, pero valiéndose de sus facilidades, dentro de su revolución limitada). Hay tantas posibilidades, opciones, soluciones, experimentos, tan solo con las capacidades con las que se contaba hace un siglo, que ceñir la innovación a la aparición de nuevos medios es ignorar lo que está al alcance del que se proponga hacerlo, pese a la primordial evolución que potencia el avance técnico. Carax, en este caso, es excepción y ejemplo.

Aunque corresponde a la impresión subjetiva de cada uno, cabe entender que la filmografía del director no incluye ningún film redondo, perfecto, pero no es que por eso deje de fascinar, es que resulta fascinante precisamente por eso: la consecuencia del riesgo y del ánimo soñador (uno que tiene todo el control, pero que no tiene todo el control de uno) es más que no saber muy bien qué se está haciendo, porque incluye la voluntad de lanzarse uno mismo a ese desafío. Organizarlo todo de tal manera que la intuición no dificulte, sino que ordene las dificultades. “Creo un caos del que intento salir, y de ahí sale un film” (Daly y Dowd, 2003). Por eso, reitero, nos encontramos ante un poeta de nuestro tiempo, que por poeta crea emociones mediante imágenes y por actual lo hace desde el audiovisual como medio. Si hay un autor vivo cuya obra merezca ser revisada y difundida, ahora y, tememos, por siempre, es la del director que hemos elegido. No por maldito, sino porque su orden de prioridades no es el común. Es el coherente. Es el suyo. Atendiendo a esta necesidad, la objetiva, la investigación, profundización y divulgación del conocimiento; y la subjetiva, rendir cuentas con la cultura que nos ha nutrido, se ha de ahondar en su figura a través de su obra.

De este modo, la hipótesis a manejar vendría a ser que el cine de Leos Carax, pese a lo diferenciado que está de sus contemporáneos y precisamente por las particularidades a las que atiende es, más que una reacción a sus predecesores y a sus coetáneos, profundamente representativo y coherente con la época en la que nos encontramos, la era posmoderna. No por hacerse valedor de lo posmoderno, sino por beber de todo lo anterior, para vivir y crear, en su tiempo.

Para llegar a ese punto y comprender cuánto hay de verificable en las premisas que intuimos, quedan planteados los siguientes objetivos:

- Desarrollar un espacio filosófico y teórico de partida con el que poner en la relación la posmodernidad, el cine, y en particular la obra del director que nos ocupa.
- Encontrar, a través del análisis textual de sus películas, las particularidades que funcionan en su cine, tanto como reflejo de los rasgos de la posmodernidad, como manifestación de sus intereses personales y ambiciones artísticas.

- Interpretar los materiales obtenidos, de manera que, de las piezas analizadas y sus rasgos empíricos, podamos sacar impresiones útiles que sigan o rechacen la línea marcada por este trabajo.
- Deducir sus motivos recurrentes, tanto a nivel visual como temático, y dar con sus señas de continuidad o de ruptura, a través de la comparación de sus distintas obras.
- A un nivel más amplio, trazar un recorrido histórico-estético en el que ubicar la obra de Leos Carax y situarlo en el lugar que le corresponde dentro del acervo artístico, la cultura popular, y el espacio académico.

A grandes rasgos, y en definitiva, establecer las señas autorales presentes en el cine de Carax, las líneas de continuidad y los momentos de ruptura con la tradición fílmica en la que se inserta su obra, y su inscripción y el lugar que ocupa como relato en el contexto de lo que podemos denominar “narrativas posmodernas”. Todo esto a través del análisis pormenorizado y la incursión en la Historia del medio. Entendemos que la Historia del Cine la hacen las películas, pero que aprehenderla y participar de ella supone, más que menos, ceñirse a un método y a una lógica colaborativa, la de apoyarnos en los estudios previos, para rendirles tributo, y así, llegar más lejos.

1.3. Metodología

Para colocar a este director en el trazado histórico-estético del cine, y como paso previo a la hora de definir un posible “cine posmoderno”, trataremos de analizar y conocer los valores de la posmodernidad en sí, para posteriormente ponerlos en relación con el cine y vincularlos con el director. De entre todos los teóricos y filósofos que se aproximan a esta materia, nos interesa con especial importancia el pensamiento de Walter Benjamin, que por sus constantes, intereses y fijaciones (entre las que se incluye el cine como medio de masas, la figura del *flâneur*, o el fragmento) resulta especialmente oportuno de cara al análisis posterior de las imágenes plasmadas por Carax, tanto o más que el de los teóricos propiamente posmodernos. Una vez asentados estos presupuestos teóricos, la apuesta continuará con el análisis de la obra del autor, lo que supondrá el grueso de este trabajo.

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se monta y desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo (Casetti y Di Chio, 1991).

Tenemos clara cuál es la meta del análisis fílmico, lo que planteado de la manera más sencilla sería el gesto inquisitivo de racionalizar la estructura invisible que confiere a una película su inteligibilidad, es decir, que ésta sea entendida. Atendiendo al cómo es entendida, es necesario añadirle a este acto una determinada perspectiva desde la que abarcar el objeto de estudio. De este modo, la adscripción a una teoría cinematográfica concreta define dicha perspectiva para el análisis, permitiendo identificar y categorizar aspectos específicos del funcionamiento del film, según el modo de lectura escogido. El objetivo teórico no sería otro que el construir diferentes interpretaciones conceptuales de un film a través de su explicación en profundidad y evitando las generalizaciones, es decir, poner a prueba la intuición que guía al analista mediante una herramienta de contraste y verificación, mediante un método. Éste, además de evitar que el cariz del análisis sea de corte impresionista, permite y se abre a ser repetido tantas veces como se quiera, sobre un mismo material o sobre diferentes y homólogos (aunque se cambie el objeto los pasos habrán de ser los mismos). Esta disciplina de trabajo igualmente facilita la confrontación entre análisis para la obtención de conclusiones y la validación propiamente dicha de los análisis, en el ánimo de defenderlos (que puedan defenderse solos más bien) como parte de un procedimiento empírico.

En este caso, recurriremos al análisis textual del film, cuya versatilidad resulta una capacidad a valorar positivamente, al abrirnos a una mayor valoración y comprensión de los elementos que conforman al texto fílmico, pero que igualmente trataremos de acotar a favor de determinados teóricos cuyo planteamiento favorece el estudio que nos ocupa, tomando relativa distancia de las corrientes previas o adyacentes dentro de la tradición analítica del cine. Así, de los esencialistas a los estructuralistas, y muy *grosso modo*, observamos cómo el eje del debate vira del lugar del cine entre las otras artes a su concepción como lenguaje, de ahí a su papel como agente o exponente ideológico, hasta la noción prevalente del autor cinematográfico y el manejo de la puesta en escena. Es

derivada de la lingüística estructural de Saussure, la de lenguaje como sistema de signos y elementos, la noción de texto que nos interesa, y que desde la semiología iría perfilando Christian Metz. De este modo, los rasgos que de la semiología estructural se solidifican en este modelo del análisis textual son los siguientes: la noción de texto fílmico, la de sistema, y la de código.

Mientras que el texto fílmico “es el film entendido como unidad de discursos, efectivo en tanto actualizado (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico)”, el sistema textual fílmico y el código se diferencian en que el primero es “específico de cada texto, designa un modelo de la estructura de ese enunciado fílmico (...), un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación –según una lógica y una coherencia propias del texto en cuestión- de ciertos códigos”, y estos últimos pueden aplicarse, extrapolarse a distintos textos (Aumont, 2002). Apuntando a que el sistema es propio de cada texto (veremos si procediera extrapolar de sus obras un *sistema caraxiano*) y que los códigos que se entretajan entre varios, y comunes a multiplicidad de textos, podemos reconocer muchos y variados: códigos narrativos, códigos visuales, códigos simbólicos, de montaje, sonoros, de puesta en escena, de movimiento, de mirada, de gestos, etc. Sin que acabe de ser posible elaborar con ellos una lista completa (ni práctico, ya que cada sistema primará unos sobre otros), sí que advertimos que no todos los códigos cuentan con la misma primacía, sino que unos están en dependencia de otros, cuando no directamente subordinados, en estrecha relación. A través de la fragmentación pertinente y justificada de las obras se procederá a la enumeración y valoración de sus elementos, facilitando el trabajo de análisis mediante la acotación en secuencias y asimilar de ellas una mejor comprensión.

Sin embargo, la fragmentación, jerarquización e interpretación de los elementos que objetivamente conforman el texto fílmico no acaba de ser propiamente objetiva, ya que la parcialidad potencial del analista no acaba en el planteamiento instintivo que da pie a la investigación, sino que es el pasillo que se abre a la investigación misma, de manera que, igual que el texto está sujeto a los elementos que lo conforman, el observador no puede desprenderse de los elementos que conforman su mirada. Dice Bordwell al respecto:

Los datos sensoriales de un film específico suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados. Los significados no se encuentran, sino que se elaboran. Por tanto, la comprensión y la interpretación implican la construcción del significado a partir de indicaciones textuales. A este respecto, la elaboración del significado es una actividad psicológica y social fundamentalmente análoga a otros procesos cognitivos. El observador no es un receptor pasivo, sino un movilizador activo de estructuras y procesos (“aficionado” o erudito) que permite buscar la información pertinente a una tarea o datos concretos. Al ver una película, el receptor identifica ciertas indicaciones que le incitan a ejecutar numerosas actividades de inferencia, que van desde la actividad obligatoria y rapidísima de percibir el movimiento aparente, pasando por el proceso, más “penetrable desde un punto de vista cognitivo”, de construir, digamos, vínculos entre escenas, hasta el proceso aún más abierto de atribuir significados abstractos al filme. En la mayoría de los casos, el espectador aplica estructuras de conocimiento a las indicaciones que identifica dentro de la película (Bordwell, 1995).

Esto no supone per se que se haya de renunciar al ánimo de objetividad que valida a la doctrina científica, pero sí obliga a enfrentarse a la nula neutralidad del analista, como primera instancia de elemento externo en el trabajo de análisis, que hasta ahora hemos limitado a los elementos intrínsecos al texto. Asumiendo dicho rol, en la práctica el proceder no habrá de distar mucho de una descripción, apoyada en los elementos expositivos y objetivos del texto, que podremos respaldar mediante capturas y écfasis, para añadir a la descripción los elementos identificados y las subsiguientes connotaciones sugeridas. A estos cabe añadir, desde la posición del neoformalismo bordwelliano, una serie de “parámetros contextuales” cuya importancia e influencia remite tanto a la génesis como al resultado final de la obra y que contempla diferentes variables extrínsecas al texto, pero cuya existencia condiciona y acaba por dejar patente en el mismo. Defender lo contrario derivaría en atribuirle toda enunciación y responsabilidad al cineasta, cuando sabemos que el resultado es la mediación entre la dirección, bajo su ideario, de todo un equipo de personas, y la gestión de las circunstancias que de sus manos escapan o le condicionan sin darse cuenta. Estos parámetros a contemplar serían: las condiciones de producción, la situación económica-política-social del momento de su producción, la atribución de “principios ordenadores” y otras convenciones como el género, estilema autoral, star-system, movimiento cinematográfico, etc., la evolución del film desde el punto de vista de la recepción, y en un lugar más amplio, su inscripción (voluntaria o no) a un “modelo de representación determinado” (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007).

Por supuesto, viéndose todo esto sujeto en este caso concreto al marco del cine francés, cuya crónica se encuentra ampliamente estudiada pero que, al profundizar desde las particularidades de este prisma, revela, en sus distintos palos, en sus distintas derivas, una interrelación que trasciende a las clasificaciones estancas y una diferenciación que indica, cual matices, rasgos identificadores no solo de un lugar y momento concreto, sino de la afinidad o repulsa hacia ciertas tendencias comunes, o a la ruptura de convencionalismos a favor de una mixtura con intereses artísticos, sociales, emocionales, etc. Zunzunegui explica la problemática de las clasificaciones, ciñéndose al caso del cine español, atendiendo a la complejidad que entrañan dichas ramificaciones llamando a estos palos, a estas declinaciones, “vetas”:

Cuatro vetas que no son incompatibles entre sí (...). Cuando hablo de estas cuatro líneas quisiera indicar que estos cuatro modelos están interdefinidos. Lo que quiere decir que no se trata de una clasificación arbitraria, sino que a la hora de pensar cada elemento de la misma se han tenido en cuenta, de forma muy precisa, todas las demás. Por supuesto puede aducirse, con razón, que cualquier película es mucho más compleja de lo que representa cada una de estas posiciones. (...) Pero sí quiero afirmar que en cada película en concreto hay elementos pertenecientes a una u otra veta que dominan a los que pertenecen a otra, y eso permite ubicarlas, clasificarlas. Lo que no quiere decir es que estas vetas no necesiten desplegarse, desarrollarse, declinarse, afinarse. Necesitan ser desagregadas en segundos y terceros niveles que se sitúen en cascada y debidamente jerarquizados. Pero creo que recurriendo a ellas tenemos un cierto primer mapa global (...). Y esto, preguntará el escéptico, ¿para qué sirve? Para orientarnos, para saber qué es lo que queremos hacer, para conocer con precisión dónde está una cosa en relación con las demás con las que forma sistema (Zunzunegui, 2005).

Así que claro que no cabe desestimar el valor que marca la dominante, véase género o generación, pero estos rasgos menores, que de ser pasados por alto supondrían que el análisis se quedara cojo (capaz de aguantarse, pero aun así carente de estabilidad), resultan imprescindibles para colocar o localizar las películas en un trazado histórico-estético, ya que su historia no queda solo a expensas de las circunstancias concretas (coyunturales o anecdóticas) en la creación de los films que la forman, sino que su condicionamiento a la situación política y al avance de la técnica no puede ser eludido. Una política de ayudas económicas o un régimen de represión cultural no han sido solo contexto, sino germen o sentencia final, en la plasmación de determinadas ideas bajo la enunciación del medio fílmico, eliminando la idea de “control total” del mapa de nuestras percepciones, pero sin obligarnos a renunciar al concepto de “autoría”.

Ahora bien, si nuestra intención es atender al estudio de los motivos visuales y temáticos, de un sistema propio del director, no nos ocupa solo preocuparnos de los códigos formales y de los narrativos, sino de relacionarlos. Mientras que al motivo visual podemos acudir por analogía (al dibujo, a la fotografía, al estudio de las formas y la composición), el motivo temático que a través del anterior se expresa nos impera a acudir al análisis de contenido, emancipado del estudio puramente literario (pero sin dejar de hacerlo de su dimensión poética, que igualmente se vale de la imagen y su capacidad evocadora de emociones). Así, del tema al mito y del mito al motivo, trataremos de reconocer las constantes de forma aislada en subgrupos temáticos o campos semánticos, tan propios a los estudios de autor. “En este tipo de interpretaciones, se ve el modo en el que los conjuntos semánticos tienden a representar una rudimentaria organización núcleo/periferia: el tema o temas centrales de la película están unidos a temas menos centrales. Añadiendo más temas asociados, el crítico puede dar cuenta de más aspectos del texto” (Bordwell, 1995). Está en nuestro ideario que estos campos sean reflejo, o queden de alguna manera reflejados, en los distintos rasgos que, a continuación, asociaremos a la posmodernidad, y posteriormente al cine posmoderno.

CAPÍTULO 2 – Presupuestos teóricos

En este capítulo se exponen los rasgos y orígenes de la posmodernidad, cómo afecta al relato y cómo esto se transcribe al cine, a través de un trazado histórico y estético.

Capítulo 2. Presupuestos teóricos

2.1. La posmodernidad

Para desarrollar la postura de que Leos Carax es representativo de una así llamada “autoría posmoderna”, es necesario, mucho antes de colocar al sujeto en su contexto de partida, definir tanto qué es el autor como su lugar en el cine posmoderno, así como ubicar el cine dentro del relato posmoderno, y en última instancia, en la posmodernidad. Así pues, el concepto de posmodernidad es insorteable, y es necesario esbozarlo para poder continuar. Pero esto no es tarea fácil, ni es tampoco recomendable simplificar o capar su significado, por lo que del ánimo de obtener una explicación lo suficientemente clara y sintetizada, también hay que añadir que bien merece un desarrollo extensivo y detallado para comprenderlo en profundidad, pese a que la necesidad vigente incurra en concretar unos puntos básicos para poder avanzar.

Antes que nada, cada vez que se hable del posmodernismo, habría que desambiguar, ya que puede estar refiriéndose tanto a una condición histórica o cultural, como al marco teórico del campo de la filosofía que la estudia. En general, aquellos filósofos definidos como posmodernos ni se hacían llamar así ni directamente se sentían representados con la nomenclatura, rechazando el término. Más que identificarse con una postura, se encargaron de denunciar y describir una condición cultural, por lo que es preferible hablar más que de filósofos posmodernos, de teóricos de la posmodernidad. Esto, igualmente, englobaría tanto a aquellos que defienden a la posmodernidad como a sus detractores. A Lyotard, quien introdujo el concepto en la filosofía, se le acusó de irracional, liberal, terrorista intelectual, neoconservador, cínico o nihilista, y eso por defender el concepto, no la doctrina, evitando patentar como definible y teoría lo que definía como “una intuición brumosa” (Lyotard, 1987).

Como marco teórico, el posmodernismo se podría plantear como una evolución del estructuralismo, pasando por el postestructuralismo. El primero viene de la lingüística estructural desarrollada por Saussure, que reconoce a la relación significado y significante que forman los signos como una relación arbitraria, en la que dicho significado se conforma, más que por característica esencial, por diferencia con el resto de signos. Así,

el lenguaje crea un sistema en el que los significados se conforman por diferencia con otras palabras. Esta idea no es únicamente aplicable a la lingüística, sino que se extrapola a la filosofía, la antropología, la teoría literaria, e igualmente, a la teoría filmica. De ahí que podamos hablar de un sistema semiótico propio al lenguaje filmico. En resumidas cuentas, el estructuralismo estudia las estructuras y las leyes que las rigen. El postestructuralismo, por su parte, entiende que esta noción es limitada, ya que las estructuras, como los significados, tampoco son independientes, sino que dependen del resto de estructuras.

En el marco del postestructuralismo, Derrida desarrolla la idea de deconstrucción, tomada de los análisis etimológicos de Heidegger. El proceso sería, en cierto modo, desandar desde un sentido de origen, los procesos históricos y las metáforas que de ellos se acumulan, sobre los que se mantienen, desmontando y desgranando dicho recorrido, revelando que lo que se daba por sentando, que lo obvio y lo asentado como cierto, en realidad no lo es, o al menos no lo es tanto. Esta de-construcción, llevada a su extremo, entendida como sinónimo de destrucción, incluye el antifundacionalismo, contra la idea de un único centro del que deriva el conocimiento; antiesencialismo, contra la idea de que cada cosa tiene una esencia que hace que sea lo que es (esto es claro, cuando las cosas se definen, como hemos dicho, precisamente por lo que no son); y es antiteleológico, contra la idea de que hay un propósito inherente a las cosas. Éste plantea esta subversión, como decíamos, al que es su campo, el lenguaje:

La tesis de lo arbitrario del signo (tan mal denominada, y no sólo por las razones que reconoce Saussure) debiera impedir que se distinga radicalmente entre el signo lingüístico y el signo gráfico. Es verdad que esta tesis sólo concierne, en el interior de una relación pretendidamente natural entre la voz y el sentido en general, entre el orden de los significantes fónicos y el contenido de los significados ("el vínculo natural, el único verdadero, el del sonido"), a la necesidad de las relaciones entre significantes y significados determinados. Únicamente estas últimas relaciones estarían reguladas por lo arbitrario. En el interior de la relación "natural" entre los significantes fónicos y sus significados en general, la relación entre cada signifiante determinado y cada significado determinado sería "arbitraria". Ahora bien, a partir del momento en que se considere la totalidad de los signos determinados, hablados y a fortiori escritos, como instituciones inmotivadas, se debería excluir toda relación de subordinación natural, toda jerarquía natural entre significantes u órdenes de significantes (Derrida, 1986).

Derrida, en este caso, al rechazar dicha interpretación predeterminada y unívoca, no enarbola la bandera del relativismo, sino que remarca, por ejemplo, cómo los postulados científicos responden a un análisis de la realidad, pero su institución media a través de una serie de convenciones, como el lenguaje o la metodología, a la vez sujetos a un contexto que los determina. En realidad, la deconstrucción más que jugar a derruir lo establecido, se preocupa de poner a las cosas en su lugar. Es en este punto donde aparece Lyotard, y su cuestionamiento de los “metarrelatos”, “relatos” que bajo un mismo discurso engloban cuestiones filosóficas, políticas, sociales, religiosas, etc., tales como el cristianismo o el comunismo. O dicho por sus palabras:

Los "metarrelatos" a que se refiere La condición posmoderna son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa. Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de "luz", de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el proyecto, ese proyecto que Habermas considera aún inacabado y que debe ser retomado, renovado. Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, "liquidado" (Lyotard, 1987).

Lyotard identifica entre los modos de destrucción, de la “no realización” del proyecto moderno, tanto al holocausto como al capitalismo. Es el triunfo de la “tecnociencia capitalista” sobre el resto de alternativas lo que destruye dicho proyecto, ya que “simula que ha de realizarlo”, pero el avance tecnológico y científico que el sistema potencia no ha ido acompañado necesariamente de mayores ventajas, libertades, igualdad o riqueza, ni la idea de éxito que persigue puede definirse directamente como buena, justa o verdadera, sino como sanción de una ley ignorada, como “criterio de juicio” vacío. Este progreso, apunta, “viene acompañado de una mayor seguridad respecto de los hechos”, pero “no consigue el proyecto de realización de la universalidad, sino que, por el

contrario, acelera el proceso de deslegitimación” (Lyotard, 1987). Descubrimos a Lyotard indudablemente siendo crítico con el capitalismo, por lo que los apelativos de “liberal”, “cínico”, “neoconservador” o “nihilista” quedan, cuanto menos, fuera de lugar; pero a su vez, su cuestionamiento del marxismo se deduce como un ataque, o al menos una toma de distancia, de la que resulta la mayor doctrina contraria a la hegemonía del capital, o al menos, la más extendida. Conviene aclarar, dados los puntos en común y las divergencias, cuál es la relación entre el posmodernismo y el comunismo. Como es evidente, el posmodernismo cuestiona los metarrelatos, y el marxismo es un metarrelato, ya que incluye cuestiones de carácter social y económico, así como de orden político, y que afectan a la religión, a la gestión de recursos o a la cultura.

Mientras que los posmodernos entienden que la Historia no tiene un fin concreto, los marxistas la identifican como un proceso de establecer y configurar diferencias de clase. Mientras que los marxistas son anticapitalistas, los posmodernos también pueden serlo, muchos iniciados e influenciados directamente por la obra de Marx, pero también de Nietzsche, Freud, Darwin o, como hemos visto, del estructuralismo. Igual que la mayoría de los existencialistas, que provenían del marxismo (no Camus, más afín a la línea anarquista). Tienen cabida los anarquistas en la posmodernidad, de perfil anti-autoritario. No obstante, la derecha, los neo-reaccionarios, solo tendrían cabida en el ámbito del posmodernismo. Igual que los posmodernos pueden tener influencia del marxismo, los neomarxistas pueden incorporar rasgos marxistas vinculados a una forma de pensar posmoderna, pero esto siempre derivará en una contradicción. Del mismo modo, el feminismo suele plantear como excluyente ser posmoderno o ser feminista, aunque sí que hay feministas posmodernas como Judith Butler, Donna Haraway o Julia Kristeva. Se puede ser marxista y, a la vez, creer que vivimos en una sociedad posmoderna, como es el caso de Jameson o de Mark Fisher, aunque entienden esta condición como algo que se ha de trabajar en superar, y que el marxismo sigue siendo la mejor herramienta disponible. En cualquier caso, quien cree y defiende el metarrelato marxista, no podría ser, por definición, posmoderno. A fin de cuentas, y contradicciones aparte, lo que los teóricos de la posmodernidad defienden es que el marxismo no puede describir adecuadamente la sociedad en la que vivimos.

Esta idea parte del cambio que ha experimentado la “imagen histórica clásica de la sociedad de clases”, o más bien, su destrucción. Se reconoce que, en la sociedad de masas,

“los géneros de vida son sustituidos por niveles de vida”, deslegitimando la base cultural de las clases sociales, que tenía por centro el trabajo, y primando ahora la transformación del espacio, la “evolución urbana”. Mientras que los obreros que aspiran al ascenso social prefieren ambientes homogéneos, es decir, estratificados con respecto de los otros, aquellos que no aspiran a este cambio aceptan con mayor facilidad un ambiente heterogéneo y “socialmente poco diferenciado”, suponiendo un menor contacto con sus convecinos y, en definitiva, una menor sociabilidad: “La masificación del hábitat implica la disminución de las relaciones sociales”. Así, en un mundo masificado, la identidad de clase no se corresponde por el lugar ocupacional que se desempeña, y la resistencia a “los intereses tecnócratas” se vuelve más difusa. Ya no es pertinente hablar de “obrero” sino de “asalariado”, que es a la vez consumidor, tanto de la propaganda como de los bienes que la máquina capitalista se ocupa de generar: “En la sociedad programada, dirigida por los aparatos de crecimiento, la clase dominada no se define ya por la relación con la propiedad, sino por la dependencia de mecanismos de cambio dirigido y, por tanto, de los instrumentos de integración social y cultural. No es el trabajo directamente productivo, la profesión, lo que se opone al capital: es la identidad personal y colectiva que se opone a la manipulación”. Así, el vínculo que suponía el pertenecer a un mismo oficio, es sustituido por la cultura, por un sentimiento de adscripción de grupo, cada uno asociado a un tipo de hábitos vitales, sociales o familiares (Touraine, 1973).

De modo que, aun de darse una oposición a dicha autoridad tecnocrática, no son los más explotados, en unión, los que se pueden alzar, debido a su propia condición de explotados y su vulnerabilidad. La lucha cae en manos de “grupos cuya capacidad de resistencia es mayor”, como los trabajadores cualificados o los intelectuales, quedando diferenciada lo que es la conciencia social con la consciencia de clase. En resumidas cuentas: “El conflicto de clases no define la mecánica interna de una sociedad, sino solamente el debate principal que se establece entre una voluntad de desarrollo y una exigencia de democracia social, que pueden no ser igualmente defendidas por los mismos actores ni ser enteramente opuestas por la separación entre unos dirigentes meramente productivistas y unos dirigidos preocupados tan sólo por el consumo y la participación directa.” (Touraine, 1973). Por tanto, seguir refiriendo a clases sociales, aunque ilustra en la tradición el enfrentamiento entre unos dominados y otros dominantes, queda obsoleto, pese a que se sigan dando estas dinámicas, por la disolución y heterogeneidad de los grupos de acción, ya desligados directamente de su desempeño y conciencia derivada del

mismo. Por otra parte, Lyotard se preocupa de incluir la esfera del arte, para cuestionar su subordinación al avance tecnológico y científico:

La interpretación que acabo de dar acerca del contacto de las artes mecánicas e industriales con las bellas artes y la literatura es procedente en cuanto a su plan, pero tú reconocerás que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, unilateral. Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamin, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que toca a las sospechas que inspira su relación con la realidad. Creer lo contrario sería hacerse una idea excesivamente humanista acerca del funcionalismo mefistofélico de las ciencias y de las tecnologías. Hoy en día no se puede negar la existencia dominante de la tecnociencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos a la finalidad de la mejor performance posible, que es el criterio técnico. Pero lo mecánico y lo industrial, sobre todo cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto, aunque sean efectos de poder. Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos. Esta regla no es de corto alcance. Es la impronta dejada sobre la política del experto y sobre la del gerente del capital por una suerte de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente creía guardar a propósito de sí misma. Esta retirada es indispensable para que nazcan la ciencia y el capitalismo. No hay física sin que se plantee a la vez una sospecha acerca de la teoría aristotélica del movimiento, no hay industria sin la refutación del corporativismo, del mercantilismo y la fisiocracia. La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades (Lyotard, 1987).

Descubrimiento, evidentemente, muy ligado al propio desarrollo del arte cinematográfico, pero cuya distancia temporal entre el estado de la sociedad y las artes, y el propio desarrollo del cine como arte e industria, precisa de un esquema explicativo paralelo. La invención de otras realidades no es extraña a la creación artística, como la literaria, pero el papel que en ella plantea el cine es paradigmático, no solo como medio representacional de gran persuasión y efectividad, sino a su desarrollo como medio de masas, y en una época tan marcada por el bombardeo constante de imágenes. Se crea un caldo de cultivo común, pero entre sus rasgos también se encuentra cierta variedad y diferenciación. Por ello, existe una problemática a la hora de enunciar un modelo común en el que situar al director que nos ocupa, en relación a lo que la posmodernidad trajo al

cine, suponiendo la modernidad en el propio medio. Más que por lo característico que la obra de Carax nos ofrece, por el contexto en el que cabe situarlo, contemporáneo con toda la ambigüedad a la que se abre el término, pero con rasgos distintivos que del posterior análisis podremos clasificar como propios al autor, a su época, a ambos o a cada uno de manera diferenciadora.

Ya Jameson expresaba esta dificultad para acotar, dificultad que se extiende al definir, y dificultad que se extiende de la posmodernidad en sí al cine posmoderno: “Una de las inquietudes que a menudo despiertan las hipótesis de periodización histórica es que tienden a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta (coartada por todas partes por signos de puntuación y metamorfosis “cronológicas” inexplicables). Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el “posmodernismo”, no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes incluso subordinados entre sí” (Jameson, 1995). A esta dificultad se une la falta de distancia en el tiempo, lo que por un lado supone una oportunidad excepcional para elaborar un retrato a tiempo real, pero por otro la reflexión sigue sujeta al cambio y a la impresión más que a una parte de la historia constatada. Cuando Burch enuncia las pautas reconocidas del cine clásico como un Modelo de Representación Institucional lo hace en el paso de los sesenta a los setenta, ilustrando cada requisito normalizado (articulación del espacio tiempo, plástica del montaje, lógica del raccord...) con los matices y transgresiones que traería la modernidad, y que directores como Alain Resnais o Jean-Luc Godard (Burch, 2008) ya habían puesto a prueba casi una década antes.

A esta dificultad de acotar temporalmente se le une la espacial, ya que la dinámica organizativa del sistema de estudios occidental podía circunscribirse a tres grandes focos, el francés, el británico y el estadounidense (Burch, 1995), y actualmente, pese a que la industria más potente pertenece a grandes corporaciones globales, filiales e independientes se reparten por todo el mundo descentralizando el discurso dominante (sin que por ello deja de ser el dominante). El cine no queda fuera de este progreso de las industrias culturales y las dinámicas globalizadoras, si bien sus particularidades lo dejan más a merced de los cambios como estamos viendo a través de los modos de consumo y las tecnologías digitales. De su doble vertiente entre arte e industria reconocemos una

disciplina aún joven sujeta a un modelo de producción-distribución-exhibición en constante crisis, que lejos de vaticinar su conclusión se abre a futuro, se aboca a algo aún desconocido. Sin embargo, no deja de ser una exacerbación (por sobreexpuesta, por viva) de lo que la posmodernidad ya planteaba en otros ámbitos y que, en el cine, al conformarse y evolucionar parejamente, queda patente. Es necesario, por ello, abordar al fenómeno de la posmodernidad desde su propio término:

POSTmodernISM. This ISM (to begin at the end) does double duty. It announces that the referent here is not merely a chronological division but an organised system – a poetics, in fact – while at the same time properly identifying what exactly it is that postmodernism is *post*. Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modernism; it does not come *after the present* (a solecism), but after the modernist movement. Thus the term “postmodernism”, if we take it literally enough, *à la lettre*, signifies a poetics which is the successor of, or possibly a reaction against, the poetics of early twentieth-century modernism, and not some hypothetical writing of the futures (McHale, 1987).

Sin extraer de ahí una definición contundente, llegamos a unas nociones básicas como negación o superación de los postulados propios de la Modernidad. El fin de los grandes relatos predicado por Lyotard, que reconoce con la llegada de la sociedad postindustrial, más que un origen supone un vector que atraviesa las esferas de la política, la cultura y la comunicación, sin que fácilmente puedan derivarse en una relación directa de causa-efecto, sino que la dinámica se reconstruye y se regurgita, adaptándose a los escenarios que ella misma crea y sigue creando sin la premeditación que podríamos imaginarle, abasteciendo su funcionamiento más con reparaciones que con sustituciones. A la pérdida de credibilidad de un relato unificador no se le enfrenta precisamente un escepticismo crítico tanto como un crisol de relatos que, en su imposibilidad de ser asumibles o hegemónicos, tampoco lo necesitan. Esto se da en paralelo a la eliminación de la “alternativa comunista” y al “redespliegue” del capitalismo liberal avanzado, hegemónico una vez las medidas proteccionistas keynesianas que pretendían sacar a la economía de la Gran Depresión son superadas y se establece una sociedad del bienestar, en la que el

⁵ “POSTmoderNISMO. Este ISMO (para empezar por el final) cumple una doble función. Anuncia que el referente aquí no es una mera división cronológica sino un sistema organizado –una poética, de hecho- mientras que al mismo tiempo identifica propiamente que lo exactamente es ese posmodernismo es *pos*. El posmodernismo no es tras la modernidad, sea lo que sea que signifique eso, sino tras el modernismo; no llega *tras el presente* (un solecismo), sino tras el movimiento modernista. Por lo que el término “posmodernismo”, si lo tomamos literalmente, al pie de la letra, significa la poética que es sucesora, o posiblemente la reacción en contra a la poética modernista de primeros del siglo veinte, y no una hipotética escritura del futuro.”

consumo de bienes y el goce individual se convierten en el ejercicio de una *libertad programada*.

De la promesa de prosperidad capitalista y del “auge de las técnicas” se consolida el sistema económico y social que impera en la posmodernidad, al quedar el gran relato desacreditado, ya fuera “especulativo o de emancipación” (Lyotard, 2000). Y esto no es casual u oportunamente paralelo, sino que responde a los intereses de la clase dominante, al equiparar “la identidad de crecimiento” con el “progreso social”. Touraine define a esta pauta como “tecnocracia”, la guía que los grandes aparatos políticos y económicos siguen, orientada al crecimiento, y que entiende a la sociedad como “el conjunto de los medios sociales que hay que movilizar para este crecimiento”. Por tanto, la sociedad se le vuelve una parte imprescindible de su propio plan, y en lugar de prescindir de su conducta o ignorarla, se ve obligado a participar de ella e influir en ella. Esto no quiere decir que esta ideología siempre responda a una doctrina liberal, o una doctrina autoritaria, pero “siempre niega el conflicto social”, aunque estas problemáticas sean evidentes, o incluso reconociendo dichas tensiones, pero nunca reconociéndose de la parte lesiva. Las particularidades de este tipo de organizaciones son la concentración del poder y conocimiento, falta de transparencia y desconfianza hacia el debate público, y el desarrollo de su poder a partir de la manipulación de las pautas de producción y consumo. Aquellos centros de poder que se conforman generan “nuevas formas de desigualdad y de privilegios”, y se manifiestan tanto en escalas menores como a escala global (Touraine, 1973).

Como se iba apuntando, resulta tan importante la concentración de poder como la de información. Es interesante la relación que aprecia Vattimo entre poder hegemónico y tecnologías de la comunicación, cómo antes de la invención del papiro la progresiva asimilación de mayores territorios bajo un mismo imperio derivaba precisamente en la dificultad de ejercer soberanía, repitiéndose cíclicamente la concentración y disipación de una autoridad externa o lejana frente a las autonomías locales y de representación próxima, es decir, que la forma de subvertir la falta de control sobre una mayor extensión estaba directamente relacionada con la comunicación entre la capital y sus provincias. De modo que una falta de delegar y circunscribir la ordenación territorial encontraba en consecuencia una emancipación orgánica, que mediante la tecnología comunicativa era evitada manteniendo su inclusión (imperativa o conciliadora) para entender como suya la

entidad supranacional. Sin embargo, los medios de comunicación de masas actuales distan del ejemplo arcaico, al encontrarse su participación y acceso descentralizado y globalizado, a la vez que su propiedad y control último permanece en posesión de oligarquías estatales o privadas, y cuyo receptor no puede ni aprehender ni manipular en la “metafísica de maestro-esclavo” (Vattimo, 1986), carente de las herramientas pertinentes. De manera que, mientras que el acceso y su consecuente multiplicidad de voces, generan una apariencia de democratización del púlpito necesario para enunciar (y para enunciarse uno) desde la independencia y libertad de cada individuo, el lucro y la validación última del discurso emitido está sujeto al propietario del medio y sus plataformas, y su utilidad última está también velada a quien no tiene el acceso o las habilidades adquiridas para interpretarla.

Este *éxtasis de la comunicación*, a título de Baudrillard, no lo es solo por su incuestionable auge, sino por su naturaleza adictiva: “Algo ha cambiado, y el período de producción y consumo fáustico, prometeico (quizás edípico) cede el paso a la era “proteínica” de las redes, a la era narcisista y proteica de las conexiones, contactos, contigüidad, *feedback* y zona interfacial generalizada que acompaña al universo de la comunicación. Con la imagen televisiva, ya que la televisión es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era, nuestro propio cuerpo y todo el universo circundante se convierten en una pantalla de control” (Baudrillard, 2002). En efecto, esta promesa de equiparación ante la información no es tan falsa como decepcionante, pues el bombardeo, normalización y mantenimiento de consignas que nos llegan como consumidores tiende más a igualar por lo bajo, dirigiendo sutilmente a una imagen de sociedad que en el “mejor” de los casos es efectiva e influyente, y en el “peor” es abrumadora y desconcertante. La herramienta que supuestamente permitiría conocer, presentarse y participar tanto a las opiniones concordantes como a las discordantes, consigue inocular un modo de participación a la vez que sus límites, trascendiendo irrefrenablemente tanto a lo real como a lo cotidiano, y delegando más que nunca la defensa y continuidad de la ideología, si no ya hegemónica, sí oligárquica.

Ya ni siquiera hacen falta jueces locales para mantener ese orden de cosas, sino que nos convertimos uno a uno en validador del otro, pero sobre todo de uno mismo, en un ánimo de encajar a la vez que de sobresalir, solución de sacrificio cómodo y sensación frustrante para sentar las bases de una sociedad que vive esa tensión entre libertad e imposición,

entre el disfrute y su participación. Podemos identificar un malestar posmoderno en las fricciones individuales que surgen entre la directriz hedonista productora de deseo y el papel delegado de autocrítica o autoindulgencia, y que se generalizan en una sociedad. Desde esta postura crítica con el sistema, cabe advertir que el bombardeo de información no es únicamente distrayente, sino que ha configurado una simulación, un simulacro en términos de Baudrillard, que distrae los problemas reales del debate social y generar otros, o al menos otros focos de interés. Pero lejos de resultar una maquinaria maquiavélica perfectamente eficaz, retorna a la fuente del mensaje como reverberación independiente, quizá por su suma eficacia, y sus efectos, que sin necesidad de juzgarlos como catastróficos, sí que resultan igualmente efectivos:

Mientras la amenaza histórica le vino de lo real, el poder jugó la baza de la disuasión y la simulación desintegrando todas las contradicciones a fuerza de producción de signos equivalentes. Ahora que la amenaza le viene de la simulación (la amenaza de volatilizarse en el juego de los signos), el poder apuesta por lo real, juega la baza de la crisis, se esmera en recrear posturas artificiales, sociales, económicas o políticas. Para él es una cuestión de vida o muerte, pero ya es demasiado tarde. De ahí la histeria característica de nuestro tiempo: la de la producción y reproducción de lo real. La otra producción, la de valores y mercancías, la de las buenas épocas de la economía política, carece de sentido propio desde hace mucho tiempo. Aquello que toda una sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa. Por eso, tal producción «material» se convierte hoy en hiperreal. Retiene todos los rasgos y discursos de la producción tradicional, pero no es más que una metáfora. De este modo, los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo (Baudrillard, 1978).

De modo que lo que se proyecta, la realidad que conocemos, no es necesariamente extraña, pero en su semejanza con la realidad primera, abyecta y confusa, pero asentada. Básicamente, el referente que de la realidad tomaban las imágenes, encuentra aquí su giro contrario, cobrando mayor relevancia la apariencia sobre lo auténtico. Desconcierto y aspiración que en su dualidad afecta en los individuos nuevos procesos de significación mediante hábitos de consumo y apropiación diferenciadora, abriéndose a la personalización a través de objetos artificiales, necesidades de segundo grado que en el imaginario aparecen como básicas, ilusiones, al fin y al cabo, lo que no es pero podría, querría, serlo. Este mecanismo de seducción no debe entenderse como una marea normalizadora de la sociedad, sino más bien que anima a la “destrucción cool”

(Lipovetsky, 2015), a una atomización de la sociedad que con la libertad por bandera *se preocupa de que nos preocupemos*, es decir, hace responsables a los individuos, uno por uno, de disfrutar en los estándares masivos a la vez que de gestionar nuestros problemas y nuestras capacidades. Imposición doble, y aún más enfatizada la obligación de disfrutar, pues no se acota a ningún horario ni convenio laboral y uno queda bajo la supervisión de sí mismo más que de la de los demás. Se esté de acuerdo o no, no es sorprendente que se dé algún tipo de correlación conductual entre la difusión de imágenes y la intencionalidad de sus difusores, quede puesta o no a prueba al interaccionar con la realidad.

Siguiendo tal postura, con el paso a la, según Lipovetsky, “segunda revolución individualista”, estos estándares se consolidan, advirtiendo que “dicha revolución, en efecto, ha permitido traducir los déficits estructurales, las contradicciones y las paradojas propias de esas sociedades a cuestiones de carácter psicológico e individual” (Cabanas y Illouz, 2019), focalizando el problema en uno mismo y no en el marco estructural, generando el auge de la autoayuda y de la superación personal, y convirtiendo las crisis en nuevos terrenos a los que, en otras circunstancias, no nos hubiéramos preocupado de explorar. Esto es coherente con la sociedad a la que ha dado paso el tardocapitalismo, en el que entre el auge del individualismo y la competitividad han derivado en un malestar particular de esta era con entidad propia: la soledad, o más bien, el sentimiento de soledad subjetivo en un contexto hiperconectado en el que se alterna la incursión entre la multitud y el aislamiento. La paradoja no es nueva, ni por ello menos paradójica, y se podría hablar de un auge de la incomunicación en la era de la comunicación, si no fuera porque las tecnologías de la comunicación sí que ofrecen un acceso a la información y a la interacción que, de no estar disponibles, agravarían el tan denunciado aislamiento. En este sentido, el problema de este éxtasis comunicativo sería, más que su proliferación, la adaptación que el sujeto precisa y que ocurre tan urgentemente. De manera que, en un marco más amplio, el dispositivo de legitimación del relato posmoderno no es que sea relativo por su efectividad, sino que la capacidad de cambiarse y adaptarse al continuo cambio es lo que lo hace efectivo:

Mutatis mutandis, la autoidentificación de una cultura pasa por este dispositivo. Su desmembramiento, en la situación de dependencia servil, colonial o imperialista, significa la destrucción de la identidad cultural. Por el contrario, el dispositivo constituye la fuerza principal de las guerrillas en los combates por la independencia, puesto que el relato y su transmisión suministran conjuntamente a la resistencia su legitimidad (su derecho) y su

logística (el modo de transmisión de los mensajes, el relevamiento de los lugares y la determinación de los momentos, el uso de los datos naturales en la tradición cultural, etcétera). La legitimidad, como hemos afirmado, está asegurada por la potencia del dispositivo narrativo: cubre la multiplicidad de las familias de frases y de posibles géneros de discurso, comprende todos los nombres, siempre es actualizable y lo ha sido desde siempre. El dispositivo, como es diacrónico y paracrónico, asegura la dominación del tiempo, o sea, de la vida y de la muerte. El relato es la autoridad en sí misma. El relato autoriza un nosotros indestructible, por encima del cual sólo hay ellos (Lyotard, 2000).

Es previsible que en la dinámica de personalización que cada uno lleva a cabo en su vida, sea tentador, si no difícilmente cuestionable, asimilar el relato en ánimo de pertenencia, más por ello que por los postulados que lo conforman, que sujetos al cambio y a la relectura han de mantenerse como razonables y complacientes, han de estar presentes y abiertos, como un debate que en el fondo no lo es tanto, no por incoherente sino por primar su coherencia interna por encima de su coherencia en el tiempo. Sin embargo, esta volubilidad en el extremo que enuncia el relato, y que le supone una garantía de permanencia, genera una tensión con los individuos a los que se dirige y que lo han asimilado como identitario. El propio Carax lo expresa de esta forma: “Quienes escogen hacer películas o escribir libros, buscan formas de reinventarse a sí mismos. Es muy importante ser uno mismo. Hay una fatiga de ser uno mismo. (...) Pero en el lado opuesto, la necesidad de reinventarse a sí mismo. Dos sentimientos que tenía desde el comienzo. Siempre ha sido el caso. Incluso cuando era muy joven, me cambié mi nombre cuando tenía trece años, no sabía que haría películas, supongo que solo quería cambiar algo. Así que, ¿cuál es esta necesidad? Yo no podría hacer una película si sintiera que soy la misma persona que hizo la última película. Si no experimentara algo en mí de una forma distinta, no podría hacerlo y moriría de aburrimiento” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Vemos cómo interpreta este impulso, como un fenómeno intrínseco, a sí o al artista en un sentido más amplio, a la vez como trampa y como oportunidad, como si la única opción fuera ser consecuente con la propia incoherencia. La crisis continua que posibilita al relato como perenne, resuena en el sujeto como una crisis de identidad continuada, que se cuestiona por inseguridad o sobreestímulo, muchas veces con el anzuelo de autodescubrirse o abrirse a una nueva experiencia o pauta de conducta, sacrificándose la estabilidad por la comodidad, como un parche se amolda a una superficie sin, en el fondo, arreglarla. La subjetividad busca su parche ya que la solución objetiva no es posible o no está clara.

Este ejercicio de autovalidación diferenciada supone un doble dilema en el caso de la creación artística, siendo el artista alguien tanto sometido a la dinámica externa como consumidor, como imperado a la originalidad y a una recepción también externa. Si bien su intención última es la de “productor que se siente autónomo”, ese sentir solo cabe como evasión, como reacción a los postulados de autoridad, a las jerarquías y las valoraciones que su obra recibe posteriormente. Abogar por dicha “autonomía de la producción” supone poner por delante a la forma sobre el contenido, ya que ésta se corresponde con la manera, el estilo personal, frente al tema, cuyo referente es tomado, existe de afuera. Pero esto, que a su vez significa romper con la tradición de esta disciplina, supone “pasar de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte”, capaz de autoabastecerse y sin tener que someterse a la realidad (Bourdieu, 2010). Por otra parte, dicha autonomía queda perdida en el paso de su producción a la recepción, como expresara Barthes en “La muerte del autor”, refiriéndose a la escritura: “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el *blanco-y-negro* en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes, 1994).

Según describe, se trataría de un fenómeno ancestral, pero el sentimiento sobre éste ha cambiado a lo largo del tiempo, encontrando en la modernidad una apología de la voz enunciativa, como defensa, más que del reconocimiento de sus méritos, de su libertad creativa, para encontrar en la posmodernidad esa misma aspiración pero ya perdida de antemano, una aspiración frustrada, pero con fuerza motora. El artista posmoderno, que aspira a esa autonomía y libertad, a ser el amo de su producción más allá de cómo se pueda entender o valorar, acaba por circunscribirse igualmente al universo que su disciplina le ofrece, a su historia, que conforman las obras de arte anteriores y a su disposición. Esta pulsión subjetivista deriva en que el arte deje de tener una funcionalidad representativa, propia de la Modernidad, del empirismo y de la oficialidad, para pasar de lo expositivo a lo connotativo, lo que tiende por un lado a la metáfora o a la alegoría, como medio de traducir la realidad a través de la voluntad y sensibilidad del artista, y por otro lado al referenciar y dialogar sobre el propio medio. A su vez, no solo se cuestiona

la representatividad, sino que de un modo más profundo se ponen en cuestión las reglas artísticas heredadas de la tradición.

Pero hasta que estas perturbaciones, experimentos o negaciones pasan de la vanguardia a la corriente principal, si lo hacen, se ven enfrentados no solo a su bagaje y aprendizaje, sino al rechazo o falta de recibimiento, como un proceso sistemático y, aunque previsible, perenne y reiterativo: “Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacen carrera en el conformismo de masa metiendo en la comunicación, por medio de las “buenas reglas”, el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla. (...) En cuanto a los artistas y los escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad e identidad y, por esta razón, no tienen garantizada una audiencia” (Lyotard, 1987). No obstante, también son susceptibles de una progresiva (o incluso más inmediata) asimilación, perdiendo su carácter rupturista, pero ayudando a evolucionar a la propia disciplina cuestionada.

2. 2. El relato posmoderno

A partir del desmantelamiento de los grandes relatos y de la caducidad de la promesa del progreso posmoderno, como hemos visto, el relato daría un viraje de lo ideal hacia lo concreto, suponiendo en cierto modo una reacción frente a los modelos anteriores. Así, la mimesis se vería superada por la referencialidad, al no presuponerse un ideal objetivo, ahora cuestionado, sino los reflejos ya emitidos. Y, en consecuencia, la realidad se vería superada por la potencialidad de la imaginación y la fantasía. Pero esto no se limita a lo que aparece en el contenido, sino a cómo se dispone, cobrando primacía la voz del autor por encima de aquello que se cuenta. Estos y otros cambios que conformarían el relato posmoderno, como podremos desarrollar, habrían de darse antes en la literatura que en el cine, como es de esperar dado su diferenciado recorrido, pero por la misma razón, tampoco tardaría muchas décadas en alcanzar su puesto. En el caso del cine, como forma artística relativamente joven, y por la posición a medio camino entre el arte y la industria, la referencialidad cobra una especial importancia desde diferentes flancos. Por un lado, en la conformación de su lenguaje, sujeto a las innovaciones, al éxito y difusión de sus

logros: que el cine se convirtiera en un arte principalmente narrativo debe mucho a las aportaciones de Griffith, que a su vez hereda de la literatura de Dickens. Una retroalimentación interdisciplinar que permanece en funcionamiento, hasta el punto en que a día de hoy una película narrada en su totalidad desde el punto de vista subjetivo, seguramente le debiera mucho más a la narrativa del videojuego que, por ejemplo, al género de la confesión.

Así, se normalizaría progresivamente un tipo de expresión que toma rasgos fruto, o de la experimentación inicial, o de la reapropiación. Por otro lado, y todavía hablando en términos generales, la necesidad de amortizar económicamente las producciones filmicas busca adaptarse o repetir aquellas obras que han gozado del éxito, reconociendo sus potencialidades comerciales, tales como temáticas, estéticas, o por verse apoyadas en una propiedad o una cara ya popular, dirigiéndose a un público preexistente, o que al menos ya está familiarizado con el producto, y cuyos resultados irían desde la adaptación, el *remake*, el *knockoff* o imitación, o la parodia. En estos casos, la intertextualidad se apoya en un fenómeno de reconocimiento por parte del espectador, ya sea como una invitación hacia la experiencia similar, o hasta su extremo, como artefacto lúdico. Por último, encontraríamos las referencias cuya finalidad no es principalmente incorporar elementos expresivos ya testados para elaborar un discurso, ni la deliberada imitación para apelar al conocimiento previo del espectador, sino hacer homenaje a los artistas o las obras que el autor considera relevantes o influyentes en la suya propia, ya sea desde la retribución o la reapropiación, o de manera más obvia o más velada, mediante alusión, referencia o cita.

No obstante, y a pesar de establecer estas distinciones, no son compartimentos puros y es fácil que estas referencias se combinen desde diferentes necesidades e intenciones. Como reflexión cabe plantearse si este simulacro resultante, las imágenes que referencian otras imágenes, suponen un mero pastiche carente de originalidad o si el autor es capaz de dotarse a sus imágenes un nuevo valor o significado. Dado que tal incorporación no es neutra, sino que supone una serie de conocimientos, decisiones e interpretaciones, diferentes a las previas o a las que realice otro creador posteriormente, no es un sinsentido atribuirle tal mérito. Así, la noción romántica del genio que alcanza la originalidad accediendo a un estado de iluminación no sería del todo opuesta, sino matizada, al entender que ese espacio al que accede la creatividad está también poblado de las ideas

preconcebidas que han dado forma a su sensibilidad. La genialidad seguiría estando presente en el artista que escoge, combina, completa y transforma ideas.

De esta referencialidad intertextual es interesante concretar la metarreferencialidad, otro rasgo, referente externo al artista e interno al arte, una especie de apropiación mutante, de alquimia conceptual y abstracta, pero que tantas veces tiene más de lúdico (por reconocer) que de interesante (por descubrir); y por otro lado, la alusión al propio medio, o más bien, a su naturaleza. Mientras que las películas que tratan el cine, tanto el oficio como sus aledaños, son tan habituales que conforman un propio subgénero, la otra alusión al propio medio y de mayor complejidad, es la revelación del dispositivo fílmico. Práctica no tan normalizada en el cine de ficción, tanto por sacarnos del relato, como por su agotamiento durante las nuevas olas y su correspondiente *sobreseimiento*, al menos como experimento formal, ya que como recurso narrativo válido aún tiene potencial para funcionar, para poner a prueba su capacidad. Una suerte de sabotaje a la propia narración, pero que a la vez forma parte de ella, evidenciando la naturaleza de la creación artística y su funcionamiento, pero convirtiendo dicha evidencia en un nuevo componente expresivo. Este alarde, como gesto transgresor libre de peligro, es susceptible de ver sujeto su funcionamiento al propio gesto de, o no tomarse el aporte demasiado en serio, o buscar precisamente esa llamada de atención al espectador, como mecánica que cuestiona la validez del relato pero que la sigue ejerciendo:

En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales, sino en su pura y simple operación de duplicación. En todos estos fenómenos que se hallan presentes de varias maneras en la experiencia artística contemporánea, no se trata sólo de la autorreferencia que, en muchas estéticas, parece constitutiva del arte; sino más bien, a mi juicio, de hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido de una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística (Vattimo, 1987).

Si ha muerto el arte, larga vida al mismo. Una pátina de indestructibilidad lo protege entonces, como una vacuna, como resina que se hace ámbar. Como herida que se hace cicatriz. El autor es capaz de hacerse eco de sus decadencias, de sus debilidades, enunciándolas en el grado propicio, a su gusto, inhabilitando la crítica externa, proyectándose como la misma, y con una mayor autoridad (pues quién sabrá mejor sus intenciones, su mecanismo, que él mismo) para desacralizar su creación. El humor como prudencia imprudente, catarsis o exorcismo de los fantasmas posibles. La ironía como autoconsciencia crítica, como ataque antes que defensa, enriqueciendo el texto con un distanciamiento calculado, hiriéndolo bajo control, revelando su condición imperfecta, y exponiéndose de esta manera, sincera, pero en sus términos. Pero lo que de aquí resulta interesante es una posibilidad, explorada y aun latente, que del relato puede darse en su misma construcción y no como añadido póstumo: la posibilidad del relato ya no solo de sabotearse, sino que este sabotaje lo aborde, lo encare, lo curta, lo conforme, se “haga relato”, trascendiendo al fragmento e incluyendo, contemplando sus aledaños (Carrera, 2017).

Esta capacidad alquímica la encontramos en la prosa de Walter Benjamin, figura paradigmática en los terrenos que nos adentramos, por su coherencia contradictoria (teórico marxista, teólogo judaico), por su complejidad polivalente (crítico de arte, poeta en sí mismo). Como analista de su época, su crítica a la modernidad se adelanta a la autopsia posmoderna, a través de su propia filosofía, analizando comunistas y románticos en tiempo presente, vaticinando la sabiduría, la fórmula, que del contemplativo dio paso al alegórico, al dejar de contemplar la naturaleza, el paisaje, para sumergirse en lo concreto, el fragmento (Benjamin, 2005). En ese sentido, la calificación de alegórico que reconoce en Baudelaire es igualmente aplicable a Carax, suponiendo que además de ser éste lector del poeta francés, recoge su tradición con la reverberación que el tiempo ha alcanzado, al convertirse el vaticinio, la visión excepcional, en hecho, en norma, en estado de cosas. Pese a que Benjamin no es posmoderno, es en cierto modo precursor de los rasgos que aquí se tratan, ya que, además de interesarse y reflexionar sobre el lugar del arte en su incipiente masificación, en su “Tesis sobre la filosofía de la historia” defiende que la unidad del curso histórico no es otra que la representación del pasado según los grupos de poder, lo cual, aunque articulado desde el materialismo dialéctico, planta el germen del cuestionamiento a una historia oficial, décadas antes del postestructuralismo. Y que, aplicados a Carax, nos interesan tres elementos por él desarrollados: la miseria, el

flâneur y el fragmento. A la vez que conviene matizar sus observaciones de la modernidad, al tratar el plano de la posmodernidad, nos es justo y útil reconocerle sus aproximaciones, sus cimientos.

Este carácter visionario que le reconocemos no es ni fruto del azar ni de profana providencia, sino de una astucia observacional que le distingue de sus coetáneos, incluso de sus compañeros críticos ante una inminente consagración capitalista. No por esto deja de tener mérito, muy al contrario, ese temperamento intrínseco es la manifestación de un proceso analítico que se aleja de la generalización (del ánimo de hacer teoría) de los fenómenos que acaparan su atención, para más incisivamente pasar de la abstracción a lo concreto, o al menos quedarse con lo concreto sin menospreciarlo, y atreverse a articularlo mediante el lenguaje. De este modo es capaz de reconocer los mecanismos que la industrialización y la mercantilización estaban ejerciendo simultáneamente e identificar los patrones operativos de un progresivo desmantelamiento de los valores y las doctrinas que hasta aquel entonces habían sustentado a la cultura, y cómo esto se tradujo en la conversión de la sociedad:

El desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. (...) Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado (Benjamin, 2005).

Atendemos a la relación que establece entre la aparición de nuevas tecnologías y, si no la perversión, la instrumentalización de las distintas disciplinas artísticas. A la dialéctica forma-contenido, que solemos atribuirle la innovación y la materia prima que nos dota la tradición, respectivamente, hemos de matizarla con la sustancial incorporación de la técnica, como llave a una forma nueva más imprescindible que la, por otro lado, deseable, imaginación creadora del artista, sujeta a sus posibilidades y presupuestos. El concepto de “aura” está fuertemente sujeto al de la evolución de esta técnica, en la que el desarrollo de las formas de producción ha tendido a la mecanización y masificación de sus

“productos” (connotando a la “obra” como falso sinónimo), y que afecta al campo del cine de forma evidente, ya sea por su propia naturaleza industrial, ya por su relativa juventud, que en un lapso de ciento veinte años se ha visto empujado, obligado, a evolucionar parejo a la tecnología y a las formas de consumo.

Benjamin, cuyo interés por el cine era profuso (como prolífica la expresión de este interés), registró en su cuaderno las impresiones que en él despertaban las obras a él coetáneas. De realizarlas ahora, seguramente le tocara abarcar Pixar o Marvel, pues, del carácter masivo de la incipiente industria, se ocupó de la virtualidad e influencia de los dibujos de Disney, o enfrentó el “monumentalismo” de las películas de la UFA a la importancia y suma pertinencia del cine soviético (Benjamin, 2010), apreciaciones de una *actualidad* arrolladora pero que en una *actualidad actual*, parecen caducas. Sin embargo, al leerle la siguiente definición, uno pensaría que está hablando, vaticinando, la pérdida de la dimensión mística que sufriría el cine muchos años después con la aparición de la multidifusión televisiva o la explosión del mercado del vídeo:

¿Qué es propiamente hablando el aura? Una trama particular del espacio y tiempo: aparición irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar. Seguir mientras se descansa durante una tarde de verano una cadena de montañas en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de estas montañas, de esta rama. De la mano de esta definición es fácil comprender el particular condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Estriba en dos circunstancias, ambas muy estrechamente conectadas con la expansión e intensidad crecientes de los movimientos de masas. Es decir, “*aproximar*” las cosas a sí es para las masas actuales un deseo exactamente tan apasionado como lo representa su tendencia a una superación de lo irrepetible de cualquier dato mediante su reproductibilidad. Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. E incontestablemente la reproducción, tal como la sirven el periódico ilustrado y el noticiario semanal, se distingue de la imagen (Benjamin, 2017).

Esa reproductibilidad afecta directamente al caso del cine, al ponerse a disposición del público únicamente a través de las copias tiradas para su distribución, sin poner a disposición nunca el material original, que en el máster permanece como material a disposición únicamente de quienes lo trabajan, y que permanece como propiedad del estudio o del artista para su copia y su conservación. No debemos olvidar las reticencias de las grandes productoras norteamericanas a editar sus obras para el mercado doméstico

en un primer momento, a finales de los años setenta. Las *majors*, que estaban satisfechas protegiendo y preservando según sus términos su catálogo (“satisfechas” es relativo, pues pasaban por su mayor crisis hasta la fecha, pero razón de más para guardar su propiedad con cautela) sacrificaron la exclusividad de sus obras cuando, de una primera fase experimental y con bajas expectativas, confirmaron que podrían tener beneficios. Ante el abrumador desarrollo de la optimización de la producción y su estandarización en busca de réditos, Benjamin vislumbra las ruinas de una sociedad con las que nosotros ya convivimos. De esta fractura nos llegan los fragmentos que, al otro polo de esta desintegración, encontramos descontextualizados, cuestionables pero incuestionados. Actualmente, se nos presentan desde la naturaleza aglutinadora de la posmodernidad, que como recurso a esta falta de crítica, normaliza su convivencia y es de ella, de la mezcla, de lo que nutre su sentido. Los indicios de los antiguos pilares sobre los que se mantenía una ideología nos llegan como ideas dispares con apariencia de unidad. Sin embargo, esta crítica es hacia la falta de criterio, no hacia el mecanismo o la capacidad de hacerse con los escombros para construir un nuevo discurso. Este rasgo de reapropiación audaz fue por entonces a su vez inquietud y motivación para el filósofo. Así lo describe su amiga Hannah Arendt de manera póstuma: “Era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que constara sólo de citas” (Arendt, 2001).

Quizá un proceso ya fagocitado por las dinámicas de consumo, la reivindicación de la cita supone un gesto de apertura hacia las formas de apreciación y composición contemporáneas. Su brevedad, su fugacidad, no solo facilita su consumo, su accesibilidad, sino que hace sugerente su propuesta, por libre, por viva, rampante, autónoma, condensación frente a la saturación, que con más se expone a la distorsión antes que a su riqueza. Reconocemos esto en el cine: los cortos, a poco que no sean tan cortos, se hacen largos. Los largos, siempre largos, cuentan con que de la autonomía de sus escenas y los cortes que las yuxtaponen surge un ritmo que marca y decide la duración de la obra más que el tiempo real. Tanto valorable (y valorada) es una obra, en función de poder exponerse sus secuencias escogidas, sus puntos álgidos, como exponente no ya de la obra total, sino de la maestría que atesora. Igualmente, de esta manera, se presenta en documentales, aulas y museos: fragmentada, seleccionada, descontextualizada pero seguramente acompañada de un pie de foto, de una voz en off, de una cartela, que no tan seguramente la adhiera a su medio, a su total, sino que la reafirme como otra cosa.

Este proceso de reducción, de abstracción inversa, sería en último término (siempre *sería*, pues de ser *sería* otra cosa, de modo que le conviene más su maldición como obra inacabada que como obra estanca, muerta y enterrada; le conviene a su perdurabilidad ser más fósil que fosa) la colección de ideas como potencia de una nueva, pero sin el sesgo, encontrando en su falta de contexto su brillo más que su merma. Una obra hecha de fragmentos es una obra que no caduca, que uno a uno se sostiene en una cohesión y una coherencia que deriva de su puesta en común, y no tiene por qué ser previa. Cada ausencia del texto, cada desbordamiento, es una oportunidad de replantearse puesta en uso. La obra completa no la forman solo los fragmentos, o mejor dicho, los fragmentos no son solo el texto, sino las elipsis que generan, carencias que se completan de sentido a la luz del lector y de los tiempos, que se aventuran a interpretar dicha elección y el orden en el que se presenta, pero cuya dirección siempre está más en ellos que en quien la ha coleccionado. Frente a lo inasible del paisaje, el fragmento puede tomarse y reapropiarse, se le puede dotar de nueva vida. Es lo que de base distinguimos a la cita del aforismo, pues pese a compartir la información o la idea de forma sintetizada, la sentencia está completa, y al fragmento se le priva de presentación y de conclusión. Están libres de ser tomados consigo. Benjamin, más que interesado en la figura del coleccionista y predicando con su vivo ejemplo, reconoce la dignidad y dedicación del que recolecta las piezas previas y descartadas, “para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (Benjamin, 2005), y las dota, emotivamente, de un sentido:

Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. (...) En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría. Por otro lado, precisamente el alegórico, para quien las cosas sólo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciarlo, jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede representar a las otras en la medida en que ninguna reflexión puede prever el significado que la melancolía será capaz de reivindicar en cada una (Benjamin, 2005).

Benjamin reconoce que en todo coleccionista hay algo de alegórico, y viceversa. Cambia la dominante en el sentido de querer aprehender la vivencia como reacción a la experiencia mundana, el primero participando de un orden personal, experiencial, vívido

pero sin grandilocuencias, asible y ordenador desde el propio ejercicio ocioso; el segundo desde la deriva onírica, la puerta a un sentido transformador y único. El *flâneur* se presenta como una respuesta a la desorientación, como un rastreador sin rastro, perseguidor de fragmentos sin fin concreto más allá del propio placer de la vagancia. Es el explorador de los espacios de indeterminación, los recorridos ambiguos que se velan en las corrientes comerciales y masivas puestas al servicio del ciudadano. Como una reapropiación del espacio, ni hostil ni forzada, sino sutil y compenetrada, que funciona del contraste con los hábitos jerárquicos y funcionales. El combustible que conduce al *flâneur* no es la codicia de experiencias ni de situaciones, no se adentra en el mundo como una galería de objetos susceptibles de interesarle, no ambiciona acumular, sino precisamente concretar la inmensidad “hasta lo insignificante”, sintetizar la levedad entre la visión panorámica de estímulos (Carrera, 2017). De esta forma, encontramos en la definición de Benjamin no ya a un ente de contemplación o de curiosidad, sino de resistencia:

Mientras la mayor parte de la sociedad vive con angustia la disolución de las estabildades atávicas de la vorágine urbana, hay un personaje parisino que se arroja gozosamente a ella: es el paseante urbano, el *flâneur*. El *flâneur* se sumerge entusiasmado en la multitud, en el anonimato y su misterio, en la contemplación admirada de una plétora de mercancías en las que resulta invisible el trabajo necesario para producirlas. Por eso, en cierto sentido, el *flâneur* anticipa las posibilidades de un uso diferente de las fuerzas productivas: como vía para la realización personal creativa en un entorno comunitario y no como medio de obtención de plusvalía. El *flâneur* es un arqueólogo que indaga en las ruinas de una civilización futura, un detective multifacético al que afecta profundamente aquello que investiga: observador y observado, comprador y mercancía, actor y espectador (Benjamin, 2010).

Al habitante del burgo lo hermana el territorio y el tiempo (atmosférico), mientras que el tiempo subjetivo cambia, pues uno es ordenado y el otro se subordina a la vivencia, que de racionar el tiempo sería, cuanto menos, distraída. “El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa” (Benjamin, 2005). Así los umbrales, como espacios de indeterminación, sean dentro del espacio físico o de una jerarquización no reglada, se abren al *flâneur* como su lugar natural, localización del *hogar* del *sin-hogar* y senda hacia dicho destino. A diferencia de la frontera, cuyo punto de encuentro se sustenta en la prohibición y el mantenimiento, existe porque un extremo deja de ser el otro, “el umbral es una zona”, existe porque los opuestos se mezclan y están abiertos al cambio, a

las “mareas” (Benjamin, 2017). Encuentra, en la configuración arquitectónica de la ciudad, su máxima representación, en los pasajes:

Los pasajes son algo intermedio entre la calle y el interior. Si quisiéramos hablar de un artilugio de las fisiologías, será entonces el acreditado por el folletín: convertir el boulevard en interior. La calle se vuelve un apartamento para el flâneur, en casa entre las fachadas de los edificios como el burgués entre sus cuatro paredes. Para él, los brillantes carteles esmaltados de las empresas son tan buenos, o mejores, como decoración de pared como para el burgués, en su salón, un cuadro al óleo; los muros son el pupitre contra el que apoya su cuaderno de notas; los quioscos de diarios son su biblioteca y las terrazas del café miradores, desde los que, terminado el trabajo, contempla sus aposentos. El pensamiento político oculto en ese género de escritos al que pertenecían las fisiologías era entonces: la vida, en toda su multiplicidad, en su inagotable riqueza, logra prosperar solo entre los empedrados grises y ante el fondo gris del despotismo (Benjamin, 2012).

Como callejón *indoor*, como centro comercial de tránsito, la reapropiación del pasaje por el flâneur no es tal, sino que le corresponde en un orden natural, confirma al darle cabida su derecho a la pertenencia que a nivel general le es extraña; el umbral justifica su existencia en su inclusismo, al igualar. El proceso de mirar escaparates y de capturar las imágenes se diferencia en la aspiración posesiva, una que se fija en el precio y se compara a sí misma sometiéndose a sus capacidades adquisitivas, y otra que se contenta, sin resignación, a quedarse con la apariencia que se le ofrece, joya gratuita. Recordemos la distinción que establece Benjamin: “La miseria es una forma específica de pobreza; de ningún modo su mero superlativo”, y para matizar la definición, cita a Lotze: “Adquiere verdadero carácter de miseria cuando surge en medio de una sociedad cuya vida se basa en un conjunto de numerosas y enmarañadas articulaciones” (Benjamin, 2005). La distribución publicitaria, que abre a todos su vista, con la intención de dar con su comprador, cobra valor en su gratuidad más que en la cualidad del objeto empírica. La imagen publicitaria y el desecho son ambas las muestras despreciables de una etapa intermedia de consumo, la primera en potencia y la segunda en obsolescencia. La semilla y la cáscara del fruto a la venta.

Entra aquí el flâneur en relación con el trapero, que acumula los desechos y los retales, los colecciona, los usa y los intercambia. Tiene la osadía de darle valor a lo que se le ha dispuesto por no tenerlo. “El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desharapado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse de ellos” (Benjamin, 2005). No obstante, su gesto provocador no es tanto algo reivindicativo

sino la respuesta desesperada del vagabundo, asumiendo el rol de intermediario ante los procedimientos industriales que aún podían sacar un mínimo valor residual de la basura. “La mirada de los primeros investigadores del pauperismo se fijó en ellos, como cautivada en la pregunta muda sobre cuál era el límite que podía alcanzar la miseria humana” (Benjamin, 2012). Casi como emprendedores de capital cero, se erigen en triste empresa orientada a un horizonte de subsistencia. Su coleccionismo no llega a ser práctico ni aspira a serlo, es el delirio del pobre que se aferra a lo único que llega a sus manos, replanteándole un valor distinto al materialismo consensuado.

Actualmente, podemos ver cómo la relación entre pobreza y coleccionismo se ha radicalizado. Estamos en los tiempos en los que, la autoproclamada gurú del orden, Marie Kondo, está considerada una de las personas más influyentes del mundo por la revista Time, y con su ideal de empoderamiento *feng shui* alienta a sus seguidores a borrar del mapa (de cada respectiva *república independiente de su casa*, siguiendo el eslogan de Ikea) todo aquello que no “salpique felicidad”. Frente a la lucha contra la dispersión del poeta, su coaching defiende un nuevo (y perdurable) orden, en el que el coleccionismo es acumulación, y la acumulación, aun ordenada, es potencialmente desorden: “Guardar las cosas crea la ilusión de haber resuelto el problema del desorden. Pero, tarde o temprano, todas las unidades de almacenaje se llenan, la habitación vuelve a rebosar de cosas, surge la necesidad de métodos de almacenamiento nuevos y fáciles, y todo esto crea una espiral negativa. Por eso, la organización debe empezar por la eliminación” (Kondo, 2019). Con la decadencia del formato físico, hasta los bienes culturales que otrora fuesen vehículo de goce o estatus se vuelven una excentricidad nostálgica, en lo que podría denominarse *la dictadura del macbook*, al reducir la potencialidad de un minimalismo antimaterialista en un materialismo casi metafísico, como otra dinámica de consumo:

Mientras que el modernismo proponía formas de lidiar con la catastrófica agitación provocada por el industrialismo, la propuesta de Apple es el capitalismo comercial occidental: libertad, comodidad, sexo y un renovado control del propio entorno. Apple induce activamente a la población a deshacerse de sus posesiones. ¿Música? Guárdala en la Nube. ¿Libros? Guárdalos en la Nube. Las películas, las revistas, los periódicos y la televisión están almacenados de forma segura en el éter y no debajo de la cama o embutidos en un armario. Es un monasterio modernista donde la religión es la propia Apple. Entretanto, aquellos que se han aferrado a las posesiones se han convertido en objetos de burla, y se les castiga y trata como si fueran unos bufones. El éxito televisivo *Hoarders* (“Acumuladores de cosas”, de la

cadena A&E) identifica a las personas que poseen cosas como socialmente malignas, grotescas, primitivas, sucias y estrafalarias. En una palabra: pobres. Apple ha puesto el mundo patas arriba al convertir las posesiones en un símbolo de pobreza, y el hecho de no tener nada como signo de riqueza y poder (Svenonius, 2017).

De la misma forma, así como exceso de bienes resulta al ojo ajeno decadente e innecesario, la continua expansión del mercado no puede no sacar partido de este nicho (que por marginal no es más reducido), haciendo de la carencia un nuevo campo de exploración masivo, por ejemplo, completando la oferta habitual con saldos o ropa de segunda mano (tan *chic*, tan creativa, tan *européa*), cuando en realidad es la única forma, para un amplio sector de la población, de acceder a esa exposición pública que es la moda. En un sentido más cinematográfico, recuerda a la toma de conciencia del director novel, como, sirva de ejemplo oportuno, el caso de Adam Rifkin, que narra cómo creó una de sus primeras películas, “The Dark Backward”: precisamente a partir de sus carencias. Consciente de que su mayor dificultad sería acumular la suficiente inversión económica, gesta su historia como una distopía surrealista y contaminada, en la que la basura acumula todo su universo, contando con que si algo se podían asegurar, para diseñar el espacio sin temor a que se les acabara, eran los desechos. Lejos del *cinema-trash*, orgulloso de su precariedad, de su imperfección desafiante, esta película buscaba la unidad estética no por transgredir, sino por ceñirse a lo que tenía disponible (la transgresión es, en cierto sentido y sin ánimo de restarle ese mérito, colateral).

Lo que por otro lado era una práctica habitual en la industria: aprovechar los decorados de una producción de primera línea para una más humilde de serie B (y que también haría Phillipe Garrel para el rodaje de “Los amantes habituales”, valiéndose de parte del diseño de producción y de los extras del film de Bertolucci, “Soñadores” (Lemercier, 2005). Como Roger Corman reutilizó los decorados de “El Cuervo” para hacer “El Terror”. Como los decorados de “El cuarto mandamiento” fueron reutilizados en “La mujer pantera” (cómo confundir su artesonada escalera), sin el consentimiento de Orson Welles. Incluso se dice que Kubrick destruyó los trajes de mono de “2001” para que no fueran reutilizados en algún subproducto de ciencia ficción. Una muestra de reciclaje en el cine diferente del habitual, el de ideas. El vínculo entre el cineasta y el trapero se vuelve tópico, recurrente, al tratarse de una forma de arte que precisa muchos más recursos que un pincel y pinturas, o un papel y un lápiz; pero en general, el artista subvierte el orden de

prioridades, sin dejar de verse influido por la circunstancia a la que la vocación le aboca: “La miseria económica de Baudelaire es una estación de su Pasión. Junto con la miseria erótica, ha proporcionado los rasgos más esenciales a su imagen posterior en la tradición. La Pasión de Baudelaire como rescate” (Benjamin, 2005). En estas circunstancias, la revalorización de la miseria es, a veces carencia, a veces audacia:

El poeta va encontrando los desperdicios de la ciudad en las calles y, allí mismo, su tema heroico. Así aparece sobre su ilustre figura otra más vulgar, en cierto sentido copiada sobre la primera, donde se traslucen los rasgos de ese traperero que tanto ha interesado a Baudelaire. Un año antes del “*Vin des chiffonniers*” surge una representación en prosa para esta figura: “Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona, compulsos los archivos del derroche, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer” (Benjamin, 2012).

Lo que entonces era un esfuerzo marginal, deja de ser marginal (y por ello, en parte, deja de ser esfuerzo). Tras la pérdida del ideal, todo es susceptible de convertirse en materia prima artística. De la variedad y multitud de despojos que nos llegan al imaginario, “la mugre, el lodo”, la sangre, la decrepitud, la decadencia como valor independiente y no cómo pérdida del mismo valor, sus posibilidades de convertirse o proclamarse objeto poético depende más de dar con su nicho, con su consumidor, que con erigirse por sí mismos una autonomía estética. “Arte basura para una sociedad “desplatonizada” pero en libertad para consumir incluso lo que siempre se ha caracterizado de obsceno, lo que permanecía fuera de la escena por tabú o por sagrado: lo sucio, la muerte, el sexo. Ahora la voracidad sin límites ya anuncia nuevos negocios de la carne, panópticos de la muerte o del crimen. El mercado ofrece carne fresca y siempre hay alguien dispuesto a pagarla...” (Navarro Casabona, 2005)

A un público sobreabastecido, la ruptura con lo acostumbrado se vuelve en reclamo. La gestión de la suciedad, que llamaba la atención de Benjamin, encuentra en la sociedad actual un nuevo comportamiento, al pasar de la preocupación por su ocultamiento a cierto impulso morboso por ponerla en primer término. Apunta: “La felpa como criadero de polvo. Misterio del polvo jugando a la luz del sol. El polvo y la “habitación noble”. (...) Otros dispositivos para levantar polvo: la cola de los vestidos. “últimamente ha vuelto a

aparecer, también al mismo tiempo, la auténtica cola, sólo que ahora, para evitar la suciedad de la vía pública, se recoge con ayuda de un gancho y un cordón a la hora de andar.” Friedrich Theodor Vischer, *Mode und Zynismus* (Moda y cinismo), Stuttgart, 1879, p. 12. Polvo y perspectiva cerrada” (Benjamin, 2005). Uno no puede hablar de una falta de consciencia ulterior, sino de una progresiva desidealización de la imagen, más que por la gradual depreciación de lo estético, por un giro hacia la estetización de lo vano y lo mundano. Sin embargo, en una actualidad en la que conviven la *nueva era dorada de la ficción televisiva* con la de la *telebasura*, no está tan claro reconocer un deseo del público por acceder a una esfera antes omitida, sino que la estética va marcada por una idea de “realidad”, enfatizada y programática, que como propuesta prestada, se asienta en el emblema de la ficción escapista y el *reality*. Al identificar la “potencia de lo falso” que el arte ha ejercido con respecto de la realidad, la respuesta es contraria pero igualmente sesgada. Como si, enfrentados a la estilización, lo feo, por feo, tuviera que ser cierto.

Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto «cada uno con su verdad», es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. La descripción cristalina llegaba ya a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, pero la narración falsificante que le corresponde da un paso más, y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso (Deleuze, 1996).

Como reacción a la estilización del arte, la suciedad, el polvo, se convierten en textura, en detalles, en rasgos de verosimilitud. Sin embargo, la realidad a la que se alude nos es desconocida, es más, se crea una realidad en el imaginario, ya que el fragmento que nos lleva a través del medio nos libera de tener que vivirla a pie de calle. “Pues, ¿qué sabemos de las esquinas de las calles, de los bordes de las aceras, de la arquitectura del adoquinado, nosotros que jamás hemos sentido bajo la planta desnuda de los pies la calle, el calor, la suciedad y las aristas de las piedras, que jamás examinamos los desniveles de las anchas losetas para dejarnos guiar por ellas?” (Benjamin, 2005). Se nos dispone una miseria cómoda, digerida, inocua, alejada del “pauperismo” que antiguamente se asociaba a una misma clase social. La extensividad del progreso mayoritario no acaba con la miseria plenamente, sino que azota a categorías particulares, aquellas que caen por los resquicios de la funcionalidad económica: “trabajadores de los antiguos centros industriales en

decadencia, personas ancianas, disminuidos físicos o mentales, amas de casa no cualificadas, minorías étnicas o trabajadores extranjeros temporeros” (Touraine, 1973). Quedan igualmente desligados aquellos relegados del sistema tanto aquellos típicamente marginados por su vulnerabilidad y menor eficiencia, como quienes se resisten ideológicamente, pero no conforman una categoría unida.

Como experiencia controlada, uno no sabe pensar si hay trazas de *flâneur* en el televidente que zapea sin intención última, más allá de dejarse llevar por las imágenes que se le surten, o es precisamente su contrario, la firma cincelada sobre su epitafio. Pues, a día de hoy, aun cabe el paseante, en lo que la ciudad sigue mutando; es en su proporción en lo que el *flâneur* la alcanza. “Si le peintre de la vie moderne ne peut exister que dans son temps, celui du Paris baudelairien de 1885, de nombreux indices conduisent à penser que cette appréhension de la vie moderne sur le mode de la flânerie persiste grâce au medium moderne par excellence qu’est le cinéma. Personnages de flâneur, flânerie dans l’image proposée au spectateur, il a décliné au fil de son évolution cette façon «moderne», parce que est née avec la modernité, d’interagir avec le monde, principalement celui de la ville”⁶ (Fromont, 2019). Si la interacción con el mundo ahora está más mediada, virtualizada, y con la distancia que marca estar separados por una pantalla, el *flâneur* queda aún más fuera en este tipo de sociedad, y por ello aún más marginal. Más auténtico, si se diera, pues del exceso y de la multitud siempre se encuentra presente, en resistencia.

Igualmente, la representación del lado oscuro del alma humana, en un paso más allá, se nos brinda tan accesiblemente, tan reiteradamente, que no solo nos libra de experimentarla en el ecosistema, sino que lo normaliza mientras nos anima a no intentarlo, a no conocerla de primera mano. “No importa la pista que siga el *flâneur*, cualquiera lo llevará a algún crimen. Así queda delineado de qué forma también la historia de detectives, sin atender a su sobrio cálculo, participa en la fantasmagoría de la vida parisina. Todavía no glorifica al criminal; pero glorifica a su contrincante y, ante todo, los motivos de la caza en que es perseguido” (Benjamin, 2012). El mundo subterráneo, oculto, tanto los bajos fondos de la criminalidad como las tripas malheridas de una

⁶ “Si el pintor de la vida moderna solo puede existir en su tiempo, el Paris baudelariano de 1885, numerosos indicios apuntan a pensar que esa comprensión de la vida moderna sobre el modo de la *flânerie* persiste gracias al medio moderno por excelencia que es el cine. Personajes de *flâneur*, *flânerie* en la imagen ofrecida al espectador, ha rechazado a lo largo de su evolución esa manera “moderna”, porque nació con la modernidad., de interactuar con el mundo, principalmente el de la ciudad.”

víctima letal, se disponen en cualquier capítulo de “CSI”, como el *grand guignol* lo hiciera a principios de siglo, pero sin el estremecimiento de la primera persona, sin el misterio de la primera impresión, sino como un flashazo, una radiografía, de la cámara con rayos x en los ojos. En cuanto a esta normalización, resulta de interés el estudio de Benjamin que hace Christine Buci-Glucksmann de las reflexiones de Benjamin sobre la violencia, al traspasarlas a un ámbito más familiar, a lo cotidiano (Buci-Glucksmann, 1982). O, como coinciden los expertos y los Smiths, “barbarism begins at home”. Miseria, crimen y oscuridad manifiestan un malestar posmoderno, que al no haber podido contenerlos, los ha hecho estéticos. Reconocemos pues, haciendo compendio, una serie de rasgos posmodernos que, derivados de un estado de cosas mayor y con multitud de ramificaciones y bifurcaciones, asumimos unos puntos básicos pero relevantes, y tratamos de sintetizarlos en su esfera estética y cinematográfica: hibridación y eclecticismo, brevedad y fragmentación, intertextualidad y nostalgia, errancia y cinismo, ironía y humorismo, miseria y violencia, belleza y oscuridad. Todos se vuelven rasgos de la era en la que vivimos, sin ser nada nuevo, para hacerse algo habitual.

En cuanto a la reacción posmodernista contra todo ello, en cualquier caso, debe señalarse igualmente que sus propios rasgos ofensivos –desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo- ya no escandalizan a nadie, y que no solamente reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental. Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y a la experimentación estética (Jameson, 1995).

Así, el gesto disruptivo que se enfrenta a institución, acaba institucionalizado, más que por reiteración o ánimo de inclusividad, por la constante necesidad de aportar algo nuevo o más chocante, en búsqueda de satisfacer o, al menos, acceder a las supuestas expectativas. Lo que siempre va un paso por detrás cuando lo que se busca es sorprender y experimentar. No es extraño que la dinámica actual de Hollywood tienda a ofrecer altos roles de responsabilidad creativa o ejecución técnica a aquellos que han destacado en la industria independiente. Esto contradice la dominante conservadora que se les presupone

a los grandes estudios y generadores de historias, pero a la vez, al asumir los riesgos, se ven responsabilizados de gestionarlos con la mayor prudencia, a veces en último momento. La paradoja entre subvertir expectativas y a la vez cumplirlas se abre a la imprevisibilidad del resultado, más que a la constante neutralidad de un arte que se enfoca a cuanto más público mejor, lo cual resulta enriquecedor. Esto diluye la imagen de unos estudios despóticos y todopoderosos que imponen un conjunto uniforme de obras, sin que a la vez se desdiga que lo único que hacen es velar por sus intereses. Esta historia se sigue reescribiendo día tras día, y el muy reciente caso de las secuelas de Star Wars es sorprendentemente representativo: como reacción a una primera película demasiado vacua e institucional (y criticada por ello), se le otorga su continuación a un director destacado del cine indie (Rian Johnson), para que haga justo lo contrario: subvertir las expectativas del público desde la mayor libertad creativa que puede ofrecerse en estos términos. Al ser, por dichas causas, el resultado tan altamente criticado, esto deriva que la tercera película sustituya a Colin Trevorrow hacia, de nuevo, el mucho más fiable a sus ojos, J.J. Abrams.

Esta improvisación y gestión de daños, bajo el sello de una gran franquicia, lo que ha traído es que nadie esté satisfecho del todo, a la vez que una rareza como la obra de Johnson haya quedado para siempre en el canon del cine ultracomercial, lo cual a su vez la hace más rara. Sobre este peligro del arte enfocado a un consumidor masivo: “La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la "política cultural" y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, estén hechas de tal manera ("bien formadas") que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo” (Lyotard, 1987).

No obstante, por muy pesimista que se quiera ser en cuanto a los derroteros de un monopolio artístico como la industria del cine comercial, la realidad es que su vinculación con el cine independiente y la experimentación formal y narrativa es mucho más activa de lo que parece; y la permeabilidad entre ambos modelos de cine, las dos dominantes que coexisten en el cine posmoderno, es tanto buscada como orgánica y reversible. Como

Joss Whedon, tras “Vengadores”, pudo hacer una actualización en blanco y negro de “Mucho ruido y pocas nueces”. O Konchalovsky, en su momento, cuando dio su salto a América, quiso hacer “El tren del infierno” y “Tango y Cash”. O la próxima de Olivier Assayas, un thriller norteamericano con Sylvester Stallone y Robert Pattinson. Nos encontramos en un momento en el que un autor como Carax podría acabar dirigiendo un blockbuster de género. A solo un paso, a una intuición arriesgada, a un intento capitalizador, a una aproximación cautelar, o a una oportuna invitación, de que entre el bosque de marcas registradas y estudios de mercado brote algo sorprendente e innovador. Quizá este caso sea el de “Anette”, o quizá el de la siguiente, pero a este último eslabón, aún en forja, habremos de llegar en el capítulo siguiente. El propio Carax, en pleno auge del género, se mostró interesado en hacer una película de superhéroes, pero en sus propios términos:

I would like to make a superhero film. It takes years to do the superhero thing. You know, this guy suddenly has superpowers and he's all of a sudden fighting the world. What's nice in “Chronicle” is that when they do discover their powers, and they fly, they fly for a long time. When you have Spiderman flying, there are like two seconds of a shot, and it costs hundreds of millions for this one shot in 3D. (...) I would like to make it un-American, but that doesn't mean it has to be French, either⁷ (Kohn, 2012).

2. 3. El cine posmoderno

Para localizar a Leos Carax en un contexto habría que retrotraerse a los primeros años ochenta del siglo pasado, una época a grandes luces representada por un cierto tipo de cine con grandes ambiciones comerciales y cuyas consecuencias se han extremado hasta la actualidad, una vuelta al cine espectáculo y hacia el *high-concept*, que minimizando las tramas y potenciando la acción, viraba en favor de una experiencia más visual, más sensorial, y por supuesto de una mayor recaudación. No es casualidad que coincidiera con el auge neoliberal que el reaganismo y el thatcherismo representaron a lo largo de la década, una época en la que la criminalización del extraño y la idealización del éxito económico se extendieron tan masivamente como solo podían hacerlo los medios de

⁷ “Me gustaría hacer una película de superhéroes. Se tarda años en hacer esto de los superhéroes. Ya sabes, este tipo de pronto tiene superpoderes e inmediatamente está combatiendo el mundo. Lo bueno de “Chronicle” es que cuando descubren sus poderes, y vuelan, vuelan por un buen rato. Cuando tienes a Spiderman volando, hay dos segundos de plano, y cuesta cientos de millones por este único plano en 3D. (...) Me gustaría hacerla no americana, pero eso tampoco significa que tenga que ser francesa.”

comunicación. Una vuelta a los valores conservadores con aire de renovación que, frente a los relatos más subversivos o más intimistas de la década anterior, se impusieron. Incluso en películas icónicas de finales de los años setenta, como “Taxi Driver”, “Tiburón” o “El resplandor”, su crítica a la jerarquía política está presente, pero queda progresivamente subordinada al despliegue visual y a los arquetipos del género. El más clásico ejemplo sería el de “Acorralado” (por todos llamada Rambo 1) y “Rambo” (Subtitulada “Acorralado 2”), en la que soldado decepcionado y desarraigado pasa a ser el revanchista e hipermusculado nuevo héroe de acción. Un progresivo deterioro del espíritu crítico que había despertado tras Vietnam y el Watergate, a favor de la visceralidad y la emoción sensorial; cuando el fantasma de Obi-Wan Kenobi incita a Luke a no pensar, sino a sentir, es como si se lo estuviera diciendo a una generación de espectadores. Y a sus hijos. Sin embargo, esta ola tendría también su consiguiente reacción en el cine social, así como la cinematografía se abriría a nuevas voces y nuevos discursos desde partes del mundo que hasta entonces no nos habían llegado. Esa es la parte amable de una globalización en proceso, pero cuyo carácter principal es depredador y aglutinador en favor del mercado. De la misma forma que nos llega mucho, nuevo y variado, el sobreabastecimiento ofrece un sesgo que arrastra desde el pasado, primando los estilos de vida y valores occidentales, si no ya directamente los productos norteamericanos.

La época del Nuevo Hollywood, la “década bajo la influencia” como rezaba el documental de Demme y LaGravenese, se vio barrida por la ruina de United Artists y el declive de American Zoetrope, en favor de las “Star Wars”, “Superman” y en definitiva, del *blockbuster*. Fredric Jameson lo expresa como “el cruce, si no la síntesis” entre dos modos de cine que hasta entonces estaban enfrentados: la elegancia de los films nostálgicos, y las simulaciones e irreverencias de la serie B. Esta dialéctica, que partía de ser antitética, la interpreta como un desplazamiento de la búsqueda de aceptación burguesa hacia los nuevos y complejos significados, con cabida higiénica para un leve impulso de rebeldía, y que supondrían el auge del “punk”: “The new films, therefore, will first and foremost be allegories of that, of their own coming into being as a synthesis of nostalgia-deco and punk: they will in one way or another tell their own stories as the need and search for this "marriage" (the wonderful thing about aesthetics -unlike politics, alas-being that the "search" automatically becomes the thing itself: to set it up is by definition to realize it). Yet this resolution of an aesthetic contradiction is not gratuitous, because

the formal contradiction itself has a socially and historically symbolic significance of its own”⁸ (Jameson, 2003). Roger Corman, rey de la serie B, lo reconoció como lo que ellos llevaban haciendo siempre, pero en forma de gran superproducción: recogieron del *exploitation* el terror, la acción y el fantástico, a la vez que empezaron a considerar como target principal a un público más adolescente, lo que se manifestaría al entrar en vigor, en 1984, el PG-13, coincidiendo con el estreno de “Indiana Jones y el Templo Maldito”. Pero esta es la deriva estadounidense. Por su lado, las demás industrias se vieron imperadas a resistir desde sus propios cauces o a dejarse permear por la influencia de Hollywood. Ahora, con la intención de detallar este recorrido, tan ideológico como histórico-estético, hay que esbozar cómo ha evolucionado la estética, la percepción, y la noción de autoría. Recopilando todo lo anterior, no solo este panorama, sino todo el preámbulo, no parece difícil distinguir a Carax de todo a cuanto sus coetáneos se refiere, si bien todos representan este cambio y consolidación de marco hacia una sensibilidad posmoderna, a la manera de cada uno. En este caso, el ejercicio será precisamente el contrario, reflejar su genuinidad, a través de hermanarlo.

2.3.1. La era de las superficies

El cine de los ochenta contiene muchos géneros, siendo el favorito su propia mixtura, pero antes de identificarla abiertamente como un rasgo, habría que dar con uno más reconocible y significativo: su *superficialidad*. Sin la necesidad de ser descalificativos, ese exaltar de las superficies y de las apariencias no está vacío de su propia crítica, de una relectura que cuestiona lo que llega a los sentidos, y que invita tanto como a la reflexión puntual como al dejarse llevar por las emociones. Lo que a priori resulta una contradicción, bien se explica en el prólogo del volumen de Taschen dedicado a estos diez años. Se centran en “Blade Runner”, una producción estadounidense con un director británico, basada en una novela de ciencia ficción convertida en un film de cine negro, que mezcla los efectos visuales con la filosofía y que, en su momento, fue un rotundo fracaso:

⁸ “Las películas nuevas, por tanto, serán antes y sobre todo alegorías de eso, de su propio llegar a ser síntesis de nostalgia-deco y punk: de una forma u otra contarán sus historias como necesiten y busquen para esta alianza (lo maravilloso de la estética, al contrario que la política, desgraciadamente, es que la búsqueda automáticamente se convierte en la cosa en sí: plantearlo es por definición conseguirlo). Y aún así la conclusión de esta contradicción estética no es gratuita, porque la contradicción formal en sí tiene un significado simbólico social e histórico propio.”

En la década de 1980, como en ninguna otra época anterior o posterior, los directores se preocuparon por los fundamentos de la estética cinematográfica y por la fuerza de los aspectos físicos y psíquicos de la mirada. (...) Muchos directores estaban realmente obsesionados por las superficies de las cosas. Sin embargo, estas no se reconocían a veces como tales, sino que se escondían a sí mismas, como un espejo al reflejar un objeto o igual que sucede con las imágenes dinámicas de la televisión. Mientras no nos fijemos en los bordes de la pantalla, podemos hacernos la ilusión de que se trata de la realidad. Al contrario de lo que nos han hecho creer muchos críticos, el interés por las superficies es todo menos superficial. Solamente se puede desarrollar una estética de las superficies si conseguimos afrontar el tema con cierta humildad. Y en este contexto, humildad significa admitir sin reservas la relatividad, la subjetividad de la percepción (Müller y Haubner, 2018).

Dos constantes se extrapolan genéricamente al cine de la era posmoderna: irrealidad y subjetivismo. Así el cine convertido en una máquina de representar realidades se convierte activamente en la expresión masiva del pensamiento posmoderno, una cadena de imágenes aisladas, parciales y diseñadas, orientadas a la libre interpretación del espectador. La propia experiencia masiva, no ya solo su desdibujado mensaje, se desquebraja con las emisiones y el consumo doméstico, el proto-vídeo-bajo-demanda que, a día de hoy, está más normalizado que el tradicional visionado en comunión. Aun así, sin dejar de verse intervenido por este fenómeno, el grueso del cine francés presenta unas particularidades que lo separan del gigante norteamericano, tanto la protección económica del cine autóctono como la habituada y constante respuesta de su público, y su independencia, que sin ser absoluta, es reconociblemente notable. Ahora bien, dentro de su propia industria también encontramos tendencias más tradicionales o continuistas y otras más innovadoras y rupturistas. Pese a cohabitar relativamente ambas dominantes, la primacía característica de esta época será la diferenciación con respecto a una pauta, y la forma de ejecución ya personal a cada creador.

(...) la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación. En cualquier caso, las teorías de la diferencia han mostrado una tendencia a exaltar la disyunción hasta el punto de que los materiales de un texto, incluidas palabras y frases, tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros. En las obras posmodernistas más interesantes, sin embargo, se puede detectar un concepto más positivo de las relaciones que reconduce su propia tensión hacia la noción misma de diferencia. Esta nueva forma de relación a través de la diferencia puede, en ciertos casos, llegar a ser un modo nuevo y original de pensar y percibir; más a menudo adopta la forma de un imperativo incapaz de lograr esta nueva

mutación en lo que, quizá, ya no debamos seguir llamando «conciencia» (Jameson, 1995).

Los autores previos a los Nuevos Cines, los artesanos y mercenarios que desde el abrigo del estudio consiguieron sobresalir, no perseguían esa diferenciación, aunque les fuera apreciada (quizá Hitchcock, como su propia franquicia, o Cecil B. DeMille). Por otro lado, el trabajo de muchos autores nacidos de la Nouvelle Vague y posteriores configuró así su hueco, y más adelante haría por encontrar nuevas obras relevantes menos cargadas del ímpetu revolucionario y más coherentes con la idiosincrasia interna de los artífices de las mismas. Godard, Malle, Varda, Resnais, Rivette o Duras coincidirían con relevos igualmente personales como los de Pialat, Eustache, Doillon, Breillat, Téchiné, Leconte o Tavernier. Los géneros más populares, la comedia y el thriller, continuaron llenando salas. Junto a los thrillers de Melville, los de Deray, Chabrol, Boisset o Corneau; Gérard Oury y sus comedias con Pierre Richard y Louis de Funès, que luego pasaría a dirigir Jean Girault, o la saga paródica de “Fantomas” llevada a cabo por André Hunebelle; de los éxitos de Francis Veber o Claude Zidi, junto a la sátira de Bernard Blier, así como las primeras incursiones cinematográficas de los integrantes de Le Splendid (Christian Clavier, Thierry Lhermitte, Josiane Balasko, Michel Blanc, Gérard Jugnot, Marie-Anne Chazel, Bruno Moynot, Claire Magnin), ya fuera juntos y luego por separado, como las últimas de otros cómicos, como Coluche.

Sin embargo, como particulares de esta época destacan dos tipos, los films de época (“Heritage films”) y el que más nos concierne, el llamado “Cinéma du Look” (Singerman y Bissière, 2018). Aunque las películas de época estén más unidas a la dominante “deco-nostálgica” antes citada, no dejan de ser relecturas posmodernas de un colonialismo romantizado convenientemente abstraído de la herencia literaria, y que de obras británicas como “Tom Jones”, “Barry Lyndon”, “Los Duelistas”, se consolidaría “Pasaje a la India”, “Una habitación con vistas” y tantísimos otros títulos de James Ivory. Homólogamente en Francia triunfaron “El regreso de Martin Guerre”, “El manantial de las colinas” y su secuela, “Cyrano de Bergerac” o “Indochina”. Y por otro lado, el “Cinéma du Look”, como comentamos al principio, acuñado por Raphaël Bassan en 1989. Las películas que fueron adscritas a esta categoría se encontraban muy diferenciadas de las tendencias que hemos comentado. Se desarrollaron en paralelo, siendo sin embargo más difíciles de marcar como de un género, al menos temático, particular o en concreto. Por otro lado,

pese a la “gran popularidad que cobró en Europa el cine de terror de los ochenta” (Cousins, 2017), no fue este el paso que se opuso como relevante en este momento, en el que a filmografías tan particulares como la de Jean Rollin, en los setenta se le unieron rarezas del tipo “Mais ne nous délivrez pas du mal” o “La rose écorchée”, en los ochenta no serían muchas más, subproductos como “Érase una vez el diablo” o “Estrella de Cristal”, y no empezaría a haber exponentes más íntegros hasta finales de los ochenta y principios de los noventa con el relevo generacional que compuso las películas colectivas “Adrenaline” y “Parano”, con negros toques de comedia, como “Baby Blood” o la perversa y fascinante “Baxter”, así abriendo paso a lo que sería el cine extremo y a los directores que conformaron la así llamada *nueva ola del terror francés*, como queda reflejada en el documental “Viande d'origine française”: Fabrice Du Welz, Xavier Gens, Pascal Laugier, David Morlet, Eric Valette, Bustillo y Maury, Dahan y Rocher. Este auge del terror vino parejo al revival del slasher norteamericano y a la popularización mundial del j-horror.

Los derroteros del “Cinéma du Look” fueron de otra índole. Mientras que unos podían interpretarlo como un “acercamiento al cine de Hollywood” (Cousins, 2017), sigue siendo inexacto en cuanto a lo que Hollywood estaba haciendo en ese momento, preocupándose por la estética desde luego, pero ocupándose de complacer a un mayor sector del público, más que en ofrecer algún mínimo de riesgo. Se descifra que sí que hay un mayor interés por participar del género, ya sea del thriller más estilizado como incluso de la ciencia ficción y los universos distópicos. Aun así, lejano de las propuestas estadounidenses de la era de oro del fantástico, y más cercanas al videoclip y a la imagen publicitaria, abarcando esto *grosso modo*. Aunque a nivel estético esta novedosa experiencia, en la que la artificialidad y la ambición por crear una línea de expresividad propia son reconocibles, ha sido remarcada como “la llegada del diseño como una forma autónoma de expresión cinematográfica” (Müller y Haubner, 2018). Es Mark Cousins quien prosigue: “En Francia, la industria de la publicidad entró de lleno en el mundo del cine hasta el punto de dar lugar al llamado “cinema du look”, en las antípodas de los postulados defendidos por los directores europeos de los años sesenta, como Bresson o Pasolini, Influído por las películas estadounidenses del momento y animado por intelectuales deseosos de superar la cultura tradicional de la lógica por una nueva *posmodernidad*” (Cousins, 2017).

Sin embargo, mientras que la influencia de la publicidad en este cine es una apuesta bastante probable, la máxima extendida de que los hijos predilectos del “Cinéma du Look” se curtieron trabajando en sus inicios en el campo de la publicidad televisiva no deja de ser una deducción que “ha sido exagerada” (Holmes y Looseley, 2013). Más que anclar sus relevancias y similitudes a través de la publicidad o de la influencia de Hollywood, la unidad que en ellos reposa es la expresión de una corriente rompedora, nostálgica, posmoderna, y que estaríamos de acuerdo en definir como “neobarroca”. Refiriéndonos a la época histórica del Barroco, se afianzó la creación de ilusiones de texturas, siendo uno de sus principales logros la estilización de los tejidos, y consagrando, como una de las habilidades esenciales en el aprendizaje del artista la plasmación de elaborados pliegues, a través del dominio de las luces, las sombras, el movimiento, y por supuesto, la textura, alcanzando el virtuosismo en alianza con el estudio de la naturaleza, que por compuesta, acumulativa y estilizada sería una “naturaleza artificial” (Walton, 2017). Las superficies se hacen protagonistas, y su representación reflejo de espacio creado, palpable y subjetivo. Una forma de capturar la escena que en el cine lidia con el movimiento, no ya solo de la superficie de las cosas, sino con la apariencia del cine hecho cosa, con su propia forma de desplegarse, bidimensionalmente, en realidad desaforada.

La fijación de Carax por las superficies, las paredes y las ventanas es parte de un profundo y elaborado interés por lo plano. En el cine, esto tiene una carga especial: cuando una imagen se *repliega* en la frontalidad y el aplanamiento nos confronta con la propia pantalla —la pantalla cinematográfica que estamos viendo— como superficie lisa, bidimensional. Esto también crea la posibilidad de un drama o de una comedia de la liberación: la liberación de la imagen, de la ficción y de los personajes en la ilusión de un espacio tridimensional, cargado de profundidad. En Carax, este movimiento siempre está yendo y viniendo: la profundidad se convierte en aplanamiento y viceversa. Su particular representación de la arquitectura y de los lugares habitables —un aspecto clave de su trabajo— siempre ocurre en una continuidad entre espacios que son aplanados pictóricamente y, después, adquieren una repentina y sorprendente profundidad. Esta profundidad explota, por ejemplo, cuando la cámara se mueve a lo largo de un pasillo en *Boy Meets Girl* o cuando se desplaza por una calle construida artificialmente, al estilo de Jacques Demy, en *Mala sangre* (Álvarez y Martín, 2013).

La ambición formal de esta generación de creadores no se queda en aprovechar las posibilidades visuales que permite el dispositivo cinematográfico, sino en emular a los creadores cuya obra es, en estos parámetros, también ambiciosa, sobre todo cuando la mayoría de las películas basan su uso del artefacto en una narración expositiva. De manera

que, como en la comparación entre Carax y Demy, el recurso temático (la ilusión, la frustración, la quemazón del mal de amor) se une al recurso visual (la artificialidad, la teatralidad del decorado) produciendo una secuencia personal y original, de calidad autónoma. Así, mientras a los *cinéastes du look* se les reconoce la combinación de un uso “reflexivo, espectacular” del estilo visual con una tendencia referencial a través de la intertextualidad, antes que reconocerles su preocupación involucrada con la imagen y sus superficies, se les reprocha su aparente superficialidad, acusada en la “falta de preocupación por los asuntos políticos y contemporáneos” (Aitken, 2001).

Sin embargo, de la misma manera, se ha debatido sobre si el “hiperrealismo punk” de “Los Amantes del Pont-Neuf” refleja un “profundo nihilismo” basado en el rechazo a los nuevos valores de la sociedad de consumo, lo que unido al impacto del diseño publicitario a su estética supondría, más que un gesto irónico, una redentora reapropiación (Aitken, 2001). Este nihilismo, que más que funcionar por apatía, lo haría por la falta de posibilidades a la altura de las promesas de futuro, viniendo a expresar la confusión y el desencanto, el hedonismo consumista y frustrado, de los jóvenes durante la administración Mitterrand. Aquí el malestar posmoderno se canalizaría como el fracaso o renuncia, visible en el horizonte, que había sido antecedido de rebeldía adolescente, como tal claramente queda representado en “El diablo probablemente”. Esto se patentó en el desarrollo de los personajes, en cómo se presentan hacia el mundo y hacia sí mismos, y en cómo se relacionan con sus metas. En palabras de Bassan: “With Beineix, Besson and Carax, you get a combination of playfulness and the death or the failure of the “héroses”. All the seductive elements (neon lights, extravagant hairstyles, hi-tech hi fi, and so on) are negatively connoted. They are no longer sighs of being, but sighs of death)”⁹ (Bassan, 2009). Como si la fugacidad, por ser fugaz (como la estrella), ya fuera bella. En su artículo, Bassan incide en que, si bien el nexo entre estos tres directores es la primacía de la estética frente a la ausencia de una crítica política, ése es en sí la declaración de su sentir, su posicionamiento: “Bassan takes that and turns it into a commentary by the directors on the contemporary state of French society. As a glossy cover that promises abundance and hope just around the corner, advertising was part of the reality of 1980s

⁹ “Con Beineix, Besson o Carax tienes la combinación de diversión y la muerte o el fracaso del héroe. Todos los elementos seductores (luces de neón, peinados extravagantes, alta tecnología, alta fidelidad y así) están connotados negativamente. Ya no son signos de ser, sino signos de muerte.”

film, television, radio, and culture, and Besson and his brothers were amazed by this non-verbal way of expressing things, and have used it”¹⁰ (Roesch, 2017).

Refiere precisamente, al hablar del Cinéma du Look, a “esa forma de expresión no verbal”, y de manera muy acertada. Así sintetiza la predominancia de interés en la dimensión visual, pero sin necesariamente acusar al resultado de falta de contenido, sino más bien atenuando el valor que comúnmente se le da al diálogo, o al narrador, hasta al subtítulo. Enfatizar el valor de la imagen no significa que el mensaje que predique, las ideas que plantee, las impresiones que nos despierte o las emociones que nos genere sean menos válidas, más vacías, o más superficiales. No es tanto un retorno al cine mudo, como una reconstrucción de sus principios, que por escogidos y no impuestos suponen algo diferenciado. El sonido no deja de ser parte crucial de la narración, sin la cual el resultado sería atronadoramente distinto, pero ya sea desde el sonido ambiental hasta la música, no se aborda subordinadamente, sino en coherencia con la imagen, para más que subrayarla, conformarla, hacerla sólida. Y esto, precisamente este ejercicio audiovisual es el que explora la primera película de Luc Besson, “Le dernier combat”: un mundo postapocalíptico, de paisaje desértico, en el que los bienes escasean y los supervivientes son incapaces de hablar debido a la contaminación. Las cenizas de un capitalismo en auge (en continuo auge, pues no deja de funcionar, de manera aún más atomizada, más directa y más explícitamente violenta, mediante la supervivencia del más fuerte), ruinas de edificios de oficinas y la aridez de un futuro que se torna presente. Su mezcla de sátira, aventuras y ciencia ficción le valió en Sitges el premio a mejor película y a mejor director.

Fue con su siguiente película con la que despuntó, sin aminorar originalidad, pero pasando del nicho del género a una película más dinámica, más atractiva, más romántica y, en definitiva, más comercial: “Subway” o “En busca de Freddy”, como se llamó en España, contaba con la presencia de Isabelle Adjani y Christopher Lambert para contar, adaptada a los tiempos, una especie de “Al final de la escapada”, ambientada en sugerente y extraño submundo del metro parisino. Una estilización, prácticamente invención, con licencias románticas y ridículas, excéntricas, de una estación transitada por multitudes pero habitada por unos pocos, representados más que como vagabundos, criminales o

¹⁰ “Besson toma eso y lo convierte en un comentario de los directores sobre el estado contemporáneo de la sociedad francesa. Como una cubierta brillante de promesas de abundancia y esperanza a la vuelta de la esquina, la publicidad formaba parte de la realidad del cine, la televisión, la radio y la cultura los ochenta, y Besson y sus hermanos estaban fascinados por esta forma de expresión no verbal, y la usaron.”

fugitivos, como si fueran unos modernos y resignados “niños perdidos”. Aquí la luz, los materiales, las superficies y los colores, recuerdan a un videoclip que homenajea al cine negro, o viceversa. La imagen del Cinéma du Look se mezcla con una idealización de los bajos fondos, una relectura *cartoonesca*, plástica, exótica, de una parte del mundo que nos es cotidiana, pero que solo conocemos superficialmente, de pasada, como espacio colateral a tener que utilizar el transporte público. Traspasa la barrera de lo que se fijan nuestros ojos, pero en vez de mostrarnos un retrato del subterráneo realista, expositivo, o desangelado, fabula con ello.

Igualmente, las dos primeras obras de Jean-Jacques Beineix, suponen un acercamiento a los bajos fondos. A nivel estético, “Diva” mezcla el glamour de la ópera y las habitaciones de hotel de lujo con los sucios y desconchados muros de los callejones, garajes y aparcamientos; por su parte, “La Lune dans le caniveau” cuenta una historia de perdedores, de asesinos y estafadores, en una ciudad portuaria que, en su altísima estilización de la miseria, parece tanto un *neo-noir* como un cuento de hadas. De nuevo, la artificiosidad formal y la estilización estética coinciden con un baño de oscuridad, haciendo de la violencia, la tensión sexual y la venganza, vehículos de un alarde audiovisual, a la vez preciosista y pesimista, reflejo de un submundo peligroso y atractivo, oscuro pero tentador. Por coherencia con estos rasgos, podrían incluirse en esta generación a directores como F.J. Ossang o Enki Bilal, Ossang en su imaginaria expresionista de apocalipsis industrial, Bilal en su ánimo de hacer ciencia ficción de autor, y bien es cierto que ambos se adhieren a los supuestos posmodernos que, en su apartado, habíamos reconocido. Sin embargo, sus rasgos autorales parecen derivar de otros manantiales, el primero como el sueño (o pesadilla) postpunk de Guy Debord, el segundo como lo que un fiel al oficio del cómic visualiza al traspasarlo a la pantalla. Sí podemos enmarcar en la galería del *look* a dos directoras aún menos conocidas, pero más representativas de lo que hemos estado reconociendo como nexos. Virginie Thévenet cuenta en “La nuit porte jarretelles” cómo el encuentro casual entre dos jóvenes en una cena se convierte en un viaje al fin de la noche parisina, en el que sus recelos y sus ilusiones para con el otro son iluminados por los neones de los clubs nocturnos y los sex shops de la capital, como quien espera de madrugada para que abra el metro de Châtelet-Les Halles (Carr y Rollet, 2016). En esa estela está “Clémentine Tango”, de Caroline Roboh, en la que la chica que da nombre al título acompaña a su medio hermano al fascinante mundo del cabaret de Pigalle (Austin, 1996).

Se podría sentenciar, sin que su influencia se haya extinguido, que el Cinéma du Look, como generación, se evaporó con el viraje hacia una mayor comercialidad coincidiendo con los años noventa, manifestado en el fracaso que supuso “Los amantes del Pont Neuf”. Mala ventura tildada como maldición, etiquetada como megalomanía, pero más bien triste ejemplo del arriesgado ejercicio de aunar las superproducciones y cine de autor, como es epítome la demasiado estigmatizada “La puerta del cielo”. Precisamente, Carax reconocía a ésta, allá por el 86, como una de sus películas favoritas de los últimos años (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986). Sin embargo, a día de hoy, cuando las producciones de presupuesto intermedio se han reducido y las productoras concentran todo su esfuerzo y financiación en unas pocas apuestas monumentales, los éxitos son más contundentes (como “Vengadores”, “Star Wars” o “Jurassic World”), y los fracasos caen aún más duro (como “Tomorrowland”, “Valerian”, o “John Carter de Marte”). Este giro hacia la comercialidad, manteniendo la primacía de la estética y de la filigrana visual, tuvo de catalizador la popularización del cine de género francés (popularidad que exportó), sobre todo hacia el fantástico, la acción y la ciencia ficción, con “Delicatessen” y “La cité des enfants perdus”, de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro; “Taxi”, de Gérard Pirès; “Dobermann”, de Jan Kounen, y básicamente toda la filmografía de Luc Besson posterior a “El gran azul”, y que incluye “Nikita”, “Leon”, “El quinto elemento”, “Juana de Arco” o “Valerian y la ciudad de los mil planetas”.

En resumen, los rasgos que hermanaban a Carax en el “Cinéma du Look” con Beineix o Besson, una evidente influencia de la publicidad y el videoclip, era obvios precisamente por generales, cuando encontramos una coincidente estética posmoderna en sus obras de los años 80 mucho más interesante y trascendente, refiriéndonos, sobre todo, a “Le dernier combat” y “La lune dans le caniveau”: ruinas, bajos fondos, mudez, miseria, amor y muerte, relatos enmarcados en “grandiosos decorados miserabilistas” (Molina Foix, 1995). Incluso un componente apocalíptico, distópico, que como hemos dicho, se acerca más al cómic y a la estetización del cine de género, que entraña ecos de sus contemporáneos como F. J. Ossang, o Jan Kounen, Caroline Roboh o Virginie Thévenet, pasando por Enki Bilal, Peter del Monte, o Gilles Béhat. Quizá la vía más interesante de relacionarlo con otros cineastas es con aquellos en cuyas películas ha participado, actuando, o más bien, aportando su particular presencia (sin ánimo de criticar su capacidad para asumir registros). A finales de 1986, por motivo de la salida de “Mala

Sangre”, Carax declaraba a Cahiers cómo su forma de gestar una película era. Como dijimos, adentrarse en una pesadilla para intentar salir de ella, proceso en el que el autor, admite, ha de convertirse en actor también: “Au moment de la chose, aun moment où ça passe, je me considère beaucoup plus comme un acteur que comme un réalisateur. Je pensé qu’un réalisateur est un acteur por son actrice par exemple. Alors, je cherche comme un acteur... Se sentir acteur, c’est aussi connaître une autre peur, plus immédiate. À chaque prise on entre en scène”¹¹ (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986).

2.3.2. Una nueva autoría

Entendiendo su forma de acercarse a la dirección, más que su manera de presentarse en público, como experiencia previa en la interpretación, repasamos los distintos roles en los que lo hemos podido ver actuar. Carax aparece en “A Casa”, de Sharunas Bartas, director representativo de una soledad y miseria de la Europa contemporánea, con particular curiosidad en la figura del titiritero, vagabundo y artista callejero, y una personalísima estética entre lo bello que subyace en lo cotidiano y lo cotidiano que subyace en lo decadente, hermanándose directamente con nuestro director. Dice Carax de él: “La beauté des films de Sharunas est entière dans la façon qu’ont ces films de se tenir droit debout sur le fil vacillant qui relie leur auteur, ses peines et ses lumières, aux peines et aux lumières du monde alentour”¹² (Kaganski, 1994). Declaraciones de admiración que, sustituyendo la modestia por autoconsciencia, podrían aplicarse a él mismo. En la obra de Bartas, Carax interpreta a una de las múltiples pero esquivas presencias en las acogedoras ruinas de la mansión que da título, con un abrigo compuesto de fragmentos de libros, arrancando páginas para guardarlas como recubrimiento, como forro. En ese sentido, más como presencia de interés simbólico que como partícipe activo de ninguna trama, no queda lejos de su aparición en el “Rey Lear” de Godard, como uno de los acólitos del chamán que interpreta Jean-Luc, significativamente a la hoguera del influyente director. Y como psicólogo del protagonista en “Mister Lonely”, de Harmony Korine, director con el que coincide en una representación fascinante (fascinada) de la

¹¹ “En su momento, cuando pasa, me considero más como un actor que como un director. Pienso que un director es un actor para su actriz, por ejemplo. Entonces, busco como un actor... Sentirse actor también es conocer otro miedo, más inmediato. En cada toma se entra en escena.”

¹² “La belleza de las películas de Sharunas está toda en la manera que esas películas tienen de sostenerse sobre el inestable vínculo que une a su actor, sus luces y sus sombras, con las luces y sombras del mundo que lo rodea.”

miseria humana (*basura blanca*, caos y *kitsch*), y cuya interpretación no dista mucho de la imagen pública del director: seriedad y laconismo casi irónico, fragmentado entre caladas a un cigarro y el siguiente, y el que sigue a éste.

Es, como marca la tradición de las grandes figuras cinematográficas (sujetos cuya presencia trasciende a su propia labor, como Welles, Warhol, Godard, Tarantino o Ford) portador de un imaginario propio y el carisma del *outsider*, del transgresor, o al menos del artista no complaciente; una *persona* en el sentido de personaje público que ha superado a la persona real, al individuo, aunque no sea de propia elección. Al preguntarle sobre si su carácter reservado responde a el propósito de alimentar su mito, se pronuncia: “On dit ça de toute personne qui ne parle pas à la presse. Mais ça ne rapporte rien, croyez-moi, de se taire. C'est un métier de susciter la curiosité, mais ce n'est pas le mien. Je suis sidéré par la facilité des gens à parler dans les journaux ou à la télé, par leur capacité à avoir un dialogue cohérent dans des conditions aussi peu naturelles...”¹³ (Morice, 2012). Sin embargo, algo ha de haber de autoconsciencia, cuando en una descripción sobre Carax, lo más acertado es citar, no una de sus declaraciones, sino uno de sus diálogos: “Il y a chez lui la force du silence, à chaque étape du film, avant, pendant et après, un secret à préserver qui suscite son propre mythe (celui du génie ombrageux que le film lui-même relève avec humour: *Les hommes qui parlent peu, on les prend doit pour des génies, soit pour des abrutis*)”¹⁴ (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986). Vislumbramos en él a un autor, se tome o no se tome la acepción más literal del término, o la más ideologizada. No es extraño, ya que el cine francés lleva siendo percibido como cine de autor, al menos desde la Nouvelle Vague. Sin embargo, esta noción que coloca al director como el portador de una singular personalidad artística, es igualmente cuestionada; el contraste entre la presencia del autor y la obviedad de que a la creación de una película contribuye el trabajo de otras personas y otros departamentos (en diferentes grados) se mantiene como la franja entre la “cultura del cine europeo” y la “industria del cine norteamericana” (Smith, 2018). Este prejuicio está profundamente consolidado y esta mirada anglosajona hacia el cine galo sigue siendo aglutinadora y reduccionista de su vasta y amplia heterogeneidad:

¹³ “Eso se dice de todo el que no le habla a la prensa. Pero eso no aporta nada, creedme, no dice nada. Es un trabajo de suscitar curiosidad, pero eso no es lo mío. Me asombra la facilidad de la gente para hablar en los periódicos o en la tele, por su capacidad de mantener un diálogo coherente en condiciones tan poco naturales...”

¹⁴ “En él está la fuerza del silencio, en cada etapa de la película, antes, durante y después, un secreto a preservar que suscita su propio mito (aquel del genio sombrío, que la propia película alude con humor: *Los hombres que hablan poco, se les toma por génios, salvo que se les tome por idiotas*).”

Conventionally, France (and Paris especially) is seen as a hub of art-house cinema, a treasure trove of that epitomises the “European way”. The stereotype may obscure a diverse body of film, but outside the halls of the academy such diversities are rapidly homogenised; sophisticated cinema-goers mildly contemptuous of the feral free-marketeers of the American film industry happily juxtapose Eric Rohmer with Claude Berri, and Jean-Luc Godard with Léos Carax. In their eyes very few French directors would have bathed long in the dead waters of Hollywood. Luc Besson and Jean-Jacques Annaud may have transgressed by using their talents to direct blockbusters rather than building monuments to the seventh art¹⁵ (Holmes y Looseley, 2013).

Sobre todo cuando esas superficiales diferencias entre una cinematografía y otra pueden darse y se dan dentro de cada una. Conciliar ambas visiones, atribuyéndole a cada uno el mérito de su esfuerzo, y al cineasta la responsabilidad de dirigir y aprobar lo que a su visión queda ajustado, sería un loable ánimo de equidad o un gesto conciliador excesivo. Una generalidad bienintencionada tan susceptible de acertar como de caer en picado. Sea cual fuere el caso, se estaría obviando todo un recorrido histórico-estético, y al aparato teórico que se ocupó de construirlo. Hablamos de Cahiers du Cinéma como la formadora y difusora del llamado cine de autor, a partir del célebre artículo de Bazin, pero sus bases, las nociones que reivindican, preceden décadas al nacimiento de la publicación. Cabe remarcar que el artículo al que nos referimos, “De la politique des auteurs” aparece en el Cahiers du Cinéma número 70, que data de abril de 1957, y que más que definir la idea de cine de autor, reflexiona sobre la noción de autor en sí misma, reconociendo a tales como aquellos directores que plasman repetidamente su visión a partir de unos rasgos y unas particularidades identificables.

Aunque no distingue entre lo que sería cine de autor y qué no, sí diferencia entre el que es un autor y quien no lo es. Ray, Bresson o Rossellini sí lo serían; Huston, no (Bazin, 2003). El cine de autor serían sus exponentes, el colectivo de obras que marcan su recorrido y definen a su creador en laudatoria categoría. De este modo, lejos de ser un texto fundacional, un manifiesto al que los críticos se pudieran adherir y manifestar su

¹⁵ “Habitualmente, Francia (y especialmente París) es vista como un foco de cine artístico, un tesoro oculto que epitomiza la “vía europea”. El estereotipo puede ocultar la diversidad de su corpus, pero fuera de la academia esa diversidad es rápidamente homogeneizada; los aficionados al cine sofisticados, levemente resentidos con que los salvajes libre-mercaderes de la industria cinematográfica americana juxtapongan alegremente a Éric Rohmer con Claude Berri, y Jean-Luc Godard con Leos Carax. A sus ojos, muy pocos directores franceses se habrían bañado en las aguas estancadas de Hollywood. Luc Besson y Jean-Jacques Annaud lo habrían transgredido al aplicar sus talentos para dirigir blockbusters en lugar de construir monumentos al séptimo arte.”.

concordancia con esta forma de analizar, es una carta abierta, una reflexión en voz alta sobre lo que la escuela *cahierista* llevaba ya años realizando, y cuyo siguiente paso sería hacer crítica a través de hacer películas. Así, dentro de un mismo corpus no se distingue tanto entre cuáles de las obras son cine de autor y cuáles no, cuales se ciñen a una serie de requisitos objetivos o por su factura o calidad son dignas de merecer tal honor, sino cuáles son más representativas de la personalidad de la mente creativa que está detrás. Esto explica, por innovadora que fuera “Ciudadano Kane”, cómo a ojos de Bazin es más de autor lo que a ojos de otro sería una obra menor: “Mr. Arkadin”. Porque pese al violentamente inferior presupuesto, esto lo compensa su elevada libertad, lo lejos que queda de la intervención ajena, haciendo que para sus partidarios sea más “importante” (Bazin, 2003).

Ya desde los inicios, los rasgos de estilo, la estabilidad de su imaginario, la simultaneidad de sus funciones, y la capacidad creativa de Méliès permiten reconocerlo indudablemente como lo que entendemos de un autor, sin necesidad de que por aquel entonces reivindicara su labor con esos apelativos. Se le concede ese estatuto sin cuestionarlo, pero localizándolo en un contexto excepcional, en el que el cine es un arte por explorar y una aventura económica emergente; pero no dista mucho de la admiración que en los cuarenta ostentaban Hitchcock o Cecil B. DeMille, con una industria ya consolidada y para la que resultaban un reclamo tan válido para sus obras como las estrellas que las protagonizaran. De hecho, sus nombres servían más garantías de lo que una película iba a ofrecer que los propios miembros del reparto, si no propiamente de calidad, lo cual es más subjetivo, en términos estéticos o temáticos. El reconocimiento de estos “directores privilegiados” ya enraizaba sus postulados en la crítica más avanzada que, por los años veinte, se preocupó de poner a Eisenstein, Lang o Murnau en el lugar que se merecían. Esto, en valor a sus obras, igualmente jerarquizadas y distinguidas entre aquellas más personales o más de encargo, más conseguidas o más fallidas, obras menores y “obras maestras” (Gubern, 2007). Entonces, ¿qué es lo que acontece a finales de los cincuenta, que Cahiers y la Nouvelle Vague armaron y consiguieron?

La Nouvelle Vague no culminó el cine moderno sólo por llevar la reflexión de lo visible al relato autorreferencial y a una nueva lógica del pensamiento de las imágenes, donde situábamos la búsqueda godardiana de lo visible o la imagen-tiempo según Deleuze. La Nouvelle Vague, abordando la relación como problema a resolver por los cineastas en el uso de las imágenes, situó

la praxis y la teoría filmica en el mismo plano e hizo del film el lugar de una exploración sobre la imagen a partir de lo figural en el sentido de François Lyotard, y rehusando la subordinación al texto (Vilaró i Moncasí, 2016).

Se aprecia que, aunque la reivindicación de la figura del autor se encuentra entre las claves de esta “revolución tranquila”, esta aparece como algo parcial, al lado de unas inquietudes más trascendentes, proponiéndose ampliar el marco hasta los “resbaladizos” terrenos de la modernidad. Si bien “al calor de los acontecimientos sociopolíticos trascendentales” que vienen de la mano de la Segunda Guerra Mundial, aparece una manera diferente de entender el cine, sentando precedentes como “Ciudadano Kane” de Orson Welles o “La regla del juego” de Jean Renoir, la llegada del cine a la modernidad no sería entonces, como tampoco lo había sido a la par que la entrada de las “Bellas Artes”. Tendría que llegar el neorrealismo y la conciencia de posguerra, la ruptura estética e industrial que afianzó Rossellini, y la superación de ésta ya en sus colaboraciones con Ingrid Bergman (Zunzunegui, 2006). De la representación semidocumental del drama, a la interiorización de este nuevo realismo hasta la abstracción, lo que llevaría a Antonioni. Pero todo esto lo pensamos a posteriori, cuando resulta más fácil elaborar un trazado que con la situación que nos ocupa estos días.

Echando la vista hacia atrás vemos cómo, en este parnaso desangelado, conviven las grandes figuras sobre las que nos apoyamos, y sus herederos, tantas veces precoces, que proclaman su pertenencia a esta instancia (o, sea por críticos o festivales, son proclamados). ¿Es, entonces, posible ser un autor en nuestros días? ¿Se reconoce a un autor a partir de la independencia con la que impone su impronta en un film, o hace falta comparar todo su corpus para así reconocerla? La noción de autor que se defiende llegada la modernidad acoge a las generaciones anteriores, una casta de artesanos autoproclamados cuyas potencias eran mayores a las de la industria a la que alimentaban (y que los alimentaba), así como a la generación que defiende sus logros y que, en la ambiciosa causa de “abrir la forma”, predicán con su propio ejemplo. La autoconsciencia se presenta como una dificultad añadida, y es indeleble a las generaciones que les han seguido. Esa primera autoconsciencia, experimental, que traerían los nuevos cines, nos llega a nosotros dada por sentada. Mientras que, en el cine moderno, apelar al propio medio y la referencialidad buscaban la transgresión, hace ya tiempo que estos valores los tenemos superados, para lo bueno y para lo malo. Pero vale la pena ser más ecuánime y replantear que, sea cual sea el estado de cosas, y por mucha capacidad que tengan las

instituciones de fagocitar a las disrupciones, a dicho nuevo estado de cosas aparecerán nuevas disrupciones, como ocurrió con los artistas modernos y las vanguardias:

Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo propiamente dicho (cuando no del –aún más antiguo- romanticismo); puede ciertamente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas *avant la lettre*). Ello no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y posvictoriana, que percibió sus formas y su ethos alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, “antisociales”. Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera de la cultura. (Jameson, 1995).

Dicha mutación cultural es el reflejo de una evolución tanto desde el creador como del receptor, y aunque pueda reconocerse este fenómeno en épocas anteriores, nos interesa particularmente la de estos pioneros de la modernidad, casi posmodernos, que no lo son no porque su obra careciese de renovación y disrupción hacia las pautas futuras, marcándolas incluso, sino por haberse encontrado atacados o criticados por el status quo. Así, los rasgos disruptores y renovadores que encontramos en los Nuevos Cines durante los años sesenta, no son muy diferentes a los posmodernos que se consolidarían décadas después, pero ante una audiencia aún no consolidada (no olvidemos casos paradigmáticos, como el abucheo a “La aventura” cuando fue presentada en Cannes). Incluso la teoría de autor, aunque en la escala de la historia del cine ocupe el paso hacia el cine moderno, a una escala general responde al discurso emancipador y retributivo que le es propio a la relectura posmoderna. Aunque quizá nos estemos refiriendo únicamente a las excepciones, obviando la tendencia más amplia. Lejos de sentenciar tan contundentemente, habría que asumir un replanteamiento: ni todos los cineastas pretenden abrirse a otros ámbitos, ni la mayoría lo han intentado. Los logros de las generaciones anteriores son similares a sus fallos: tienen mucho de accidentales, juegan en territorio inexplorado.

Que ese proceso se considere experimentación supone, o se le presupone, la intencionalidad, el ser consciente de que se pretende tal cosa. La autoconsciencia no es ir

sobre seguro, ni medir los pasos, sino ser consciente de que los estamos dando. Heredar unas herramientas que aún pueden ser usadas. Y de maneras muy diferentes. Esas maneras son las que perfilan al autor. Por aportar el punto de vista de un autor contemporáneo, en sus propias palabras, analizamos las palabras de Raúl Ruiz: "Dependo de qué consideraciones se realicen podré, o no, ser catalogado como autor. Pienso que sólo hago películas paródicas, y en la medida que parodio a otros autores puedo ser autor; pero no tengo obsesiones personales muy marcadas. (...) Lo que hoy se llama posmoderno, ese gusto por reexaminar técnicas del pasado, de alguna manera ha existido muchas veces en la humanidad, y en cine, en todo caso, siempre. Desde sus comienzos, el cine ha sido posmoderno, y lo sigue siendo" (Inurria, 1998). Consciente de lo subjetiva que todavía resulta esa clasificación, se advierte una mayor dificultad que es la de calificarse como autor a uno mismo, que si bien puede verse cumplidor de varios de los parámetros que se le presuponen, advierte de la relatividad que engloba el concepto. Así, ni la categoría de autor ni la recuperación de los componentes de antaño, son actitudes modernas, sino que son modernas las formas de nominalizarlo. Es responsabilidad delegada a los críticos y a los teóricos qué y en qué contexto un autor o una corriente resultan posmodernos, si bien hace falta (y puede hacerse) la pertinente recapitulación histórica para ver en la reapropiación o en la intertextualidad recursos predominantes y no tan puntuales, velados o marginales como lo fueran desde sus comienzos.

Cuanto menos, el caso de Carax es representativo. Encontramos ya en su primera obra multitud de referencias, las más visibles hacia la Nouvelle Vague: "ecos" a Godard y a las largas discusiones entre personajes sumergidos en sí mismos, abstraídos contertulios del amor, del arte y del amor a las artes; la presencia Garreliana del alter ego del cineasta, viviendo la crónica de una propia vivencia estilizada. En los alardes más líricos se desliza hacia lo "Cocteauesque", así como recrea la emotividad del cine mudo, desde la expresividad o la contención, o como una exaltación contenida. Es en la literatura donde encuentra el fondo de esta filia, citando a Céline y a Ramuz, del que reconoce que una sola línea suya puede llenar una película entera. "Mi escritura es el vínculo con las palabras de otras personas".¹⁶ Una declaración de autoconsciencia, no orgullosa, tampoco avergonzada, sino precisamente sincera, auténtica. Hace, de lo que sería una dificultad, quizá no una fortaleza, pero sí una propia seña. Como ocurría en la Nouvelle Vague, pero

¹⁶ *Press release* de "Boy meets girl" editado por Carlotta Films.

con mayor consciencia. ¿Apuntaría esto más hacia su vínculo o hacia su distancia? Más allá de ser capaz de reconocer a un autor o ver en él rasgos de autoría, hay que entender que *l'auterisme* puede que no sea más que un formalismo disfrazado, que el “autor” al que se refiere no son seres concretos, sino el “principio unificador” (Waintrop, 1998) de una obra que solo es evaluada desde su significante, la puesta en escena, sin tener en cuenta el resto de factores. Como una gran marca que engloba otras marcas más pequeñas, los autores en sí mismos.

Remontándonos a las primeras obras de la Nouvelle Vague, vemos cómo el reconocimiento y los galardones brindaron una pátina de unidad más sólida desde el exterior que desde el interior. Así, los cahieristas conformaban un río cuyos afluentes diferían más allá de las inquietudes personales o temáticas, con las económicas, textuales, ideológicas, etc., estando “más cerca de poder convertir una ola en un oleaje” (Ponce, 2006). En palabras de André S. Labarthe: ¿Cuál es el autor de la Nouvelle Vague que ha hecho tentativas como las de Resnais en cada uno de sus filmes? Si, comparativamente, se lanza una mirada muy amplia sobre las películas de aquellos años, tenemos la sensación de que los cineastas de la Nouvelle Vague solo inventaron una cosa: sus temas. Lo que es evidentemente falso cuando se examinan los filmes uno a uno (...). En el fondo, la Nouvelle Vague no es el movimiento que se ha dicho, sino un conjunto de excepciones. Y estas excepciones hablan el lenguaje de la modernidad, como lo atestiguan sus fracasos comerciales sucesivos” (Baecque y Tesson, 2004). De esta Nouvelle Vague es de la que bebe el autor autoconsciente, así como del mecanismo que la forma como entidad histórica: una serie de actos y extractos gestados durante casi una década que cuajarían en octubre del cincuentaisiete, en un artículo de Françoise Giroud publicado en *L'Express*, cuando como acto performativo, ponerle nombre a la Nouvelle Vague la haría existente. Estos actos serían “incubar el asalto al viejo cine francés, desgastar las butacas de la Cinemateca de Langlois y depurar su cinefilia, reivindicar a sus clásicos y a los clásicos americanos, descentrar un concepto como “el documental” y cimentar una política de autor”, así como “destilar el neorrealismo italiano (y no solo a Rossellini) y a aplicar su noción de tiempo muerto, e incluso para teorizar, con la inestimable ayuda de André Bazin, sobre nociones como la puesta en escena o la reelaboración del vidrioso concepto de “realismo”, en el arco que va de Luckács a Brecht y más allá” (Ponce, 2006). Una eclosión nada casual si a su “aparato de propaganda”, Cahiers, le sumamos la política de ayudas y ventajas fiscales que se incentivaron en ese momento. Aunque la postura

cahierista en dicho contexto nos habla de unas posiciones reconocidas, su orientación fue transformándose en los setenta hasta llegar en los ochenta a una vuelta a sus básicos:

At this time, Cahiers du Cinéma was undergoing a dramatic change in direction. The conversion involved a progressive reconciliation of the magazine's editorial mandate with more moderate ideological positions including a return to aesthetic concerns and the re-assessment of the film médium in terms of its place within the international cinema market and an expanding array of audiovisual technologies. Chris Darke thraces the phases of the auteur's comeback within the framework of the film magazine's editorial makeover in an article published in a 1993 special issue of Screen devoted to French cinema since the 1980s. In his piece, Darke remarks that Cahiers du Cinéma came to terms with two interrelated problems during this period: "The first is the definition of its place in the audio-visual environment of 1980s France. The second, which dictates the first, concerns the journal's concerted attempt to come to terms with its own history, and in particular with the notion of the auteur" (Darke 1993: 362). Darke perceives an ideological continuity in Cahiers du Cinéma's approach to *auterism*, from its 1970s radical dissociation from the bourgeois conception of the auteur to the reformulation of the term in the 1980s according to the views of the magazine's new chief editor, Serge Daney. Daney identified two features of 1980s *auterism*. First, he asserted that the Word "auteur", though meant to designate artistic singularity, had gradually grown so ubiquitous as to become standardized, impoverished, and nearly meaningless. Second, Daney proposed that in some cases a film's producer could also be considered an auteur. Daney's call to expand the signification of "auteur" prefigures Cahiers' later emphasis on the institutional aspects of *auterism*" (Darke 1993: 327). In short, the magazine's post-auterist, anti-bourgeois editorial stance of the 1970s and Daney's pragmatic and socio-political approach to the doctrine of the auteur are two sides of the same coin. Both positions call attention to the magazine's commitment to critical and historically informed discussions of film. According to Darke, Cahiers du Cinéma's reconciliation with its *auterist* past entailed endorsing France's culturally oriented cinema against the monopoly of Hollywood films in the domestic market¹⁷ (Maule, 2008).

¹⁷ "En aquel momento, Cahiers du Cinéma estaba sufriendo un dramático cambio de dirección. El cambio supuso la reconciliación progresiva del mandato editorial de la revista, como posturas ideológicas más moderadas, incluyendo un retorno a las preocupaciones artísticas y la recolocación del medio fílmico según su lugar dentro del mercado internacional del cine y el creciente desarrollo de las tecnologías audiovisuales. Chris Darke esboza las fases del regreso al autor en el marco del cambio editorial en un artículo publicado en 1993 en una publicación especial de Screen dedicada al cine francés de los ochenta. En su artículo, Darke remarca que Cahiers du Cinéma se encontró con dos problemas interrelacionados durante este periodo: "El primero es la definición de su lugar en el ambiente audiovisual francés de los ochenta. El segundo, que condiciona al primero, se trata del intento de la revista por enfrentarse a su propia historia, y en particular, a la noción de autor" (Darke 1993: 362). Darke reconoce una continuidad ideológica en la postura de Cahiers du Cinéma sobre la autoría, de la separación radical de la concepción burguesa del autor en los setenta a la reformulación del término en los ochenta según el punto de vista del nuevo editor jefe de la revista, Serge Daney. Daney identificó dos características de la autoría de los ochenta. Primero, afirmó que la palabra "autor" pensada para designar singularidad artística, había crecido gradual y ubicuamente hasta estandarizarse, empobrecerse y casi perder sentido. Segundo, Daney propuso que en algunos casos el productor de una película también puede considerarse un autor. Su intento de expandir el significado de "autor" anticipa el posterior énfasis de Cahiers en los aspectos institucionales de la autoría" (Darke 1993: 327). En resumen, la postura editorial *pos-autoral* y antiburguesa de la revista en los setenta y el acercamiento pragmático y socio-político de Daney a la doctrina del autor son dos caras de la misma moneda. Ambas posiciones evidencian el compromiso de la revista con las discusiones cinematográficas crítica e históricamente informadas. Según Darke, la reconciliación de

Este cambio de época, más allá de derrumbar la mitología construida entonces, construye una que debería servir para valorar lo que se hizo, lo que entendemos que a todo arte debe instarse: el aprovechamiento de los medios a favor de conseguir unas metas. La reivindicación que se hizo del autor se erigía tanto para sus predecesores como para ellos mismos, siendo a la vez distinguidos principalmente por su noción de serlo. Así, “existe una reivindicación de cada autor, y lo que une a los cineastas es por tanto la singularidad misma de la reivindicación y no la construcción de un universo estético determinado” (Vilaró i Moncasí, 2016). Si tuvieron la oportunidad de conseguirlo poniéndolo en práctica, ejercitándolo y ejerciéndolo, no se debería desestimar esta inquietud por estar ya realizada, sino aprovechar que esta verja haya sido abierta. Porque esa es la dinámica por la que el cine se creó, sentó sus bases, y ha ido evolucionando. Una práctica ancestral en toda forma de creación, y que si parece un rasgo de nuestros días más que un proceso eterno es precisamente por la autoconsciencia, con su supuesta lacra de autenticidad, y altas cotas de lucidez por emblema.

Cada obra de arte que contemplamos en las pantallas de nuestros cines forma parte de una tradición que llega hasta nuestros días, tan anti-traditionalistas. Cualquier filme es fruto de la experiencia de un hombre o de varios – guionista/s y/o director/es-, que nacieron en determinados lugares, que se criaron en unas relaciones muy concretas y que pertenecen a historias muy personales que les vinculan al pasado y al presente de un modo carnal. Existe, en todo artefacto cultural, un inextirpable nexo con lo que fue y con lo que es. Cada uno de ellos está anclado en una determinada manera de mirar la realidad, de concebir el mundo, pertenece a una determinada visión que él no engendra y que le sirve de horizonte en el que poder instaurar su novedad. Pero, además, este artilugio necesita ser sostenido en la realidad de la cultura. No basta con ser alumbrado o engendrado, es preciso permanecer para existir, y para ello tiene que ser útil para algo y relevante para alguien en el presente. El cine de autor de nuestros días establece este doble vínculo histórico-temporal (con la historia de la propia cultura y las obras del pasado) y socio-espacial (con el público presente), constituyéndose a la vez en herencia del futuro o factor de evolución (Orellana y Martínez Lucena, 2010).

Esa vigencia, pese al abrumador cambio de contexto, es lo que supone el éxito de la Nouvelle Vague. Fracasos comerciales por un lado, logros artísticos por otro, y el duelo por el “espíritu de la Francia del 68”, una pérdida de ilusiones más allá de lo político,

Cahiers du Cinéma con su pasado autoral implicó apoyar el cine francés culturalmente orientado frente al monopolio de las películas de Hollywood en el mercado doméstico.”

reflejo de una ideología existencial y relacional. Velan juntos Garrel, Eustache, Doillon, Pialat, Akerman, y en cierto sentido, también Carax. Todos ellos manejan sin más remedio los trozos que se han encontrado. Y demostrando que aún se puede sacar algo evocador: “A diferencia de los filmes de la Nouvelle Vague, donde el diálogo con el otro era todavía posible, en el cine que proseguía el otro ocuparía el espacio ausente. Por consiguiente, sólo queda un rostro lleno de lágrimas, de llantos que se resisten, como un canto al amor antes de morir. Imágenes del ahogo, de la asfixia, del sollozo” (Vilaró i Moncasí, 2016). Porque las ideas siempre vienen de algún lado, en este caso se romantiza la decepción, se hace estética del fracaso, estando el malditismo ya reconocido y asentado, siendo ya un tema en sí mismo. No por ello, cabe la osadía de afirmar que este malditismo sea buscado, cuando aun jugando con el término resulta atractivo, la primera consecuencia es obstaculizar y sentenciar la carrera del artista, quien busca poder continuar, mantenerse, continuar con su labor e impulso. Igualmente, le es propio al artista hallar estas dificultades, que tanto frenan como potencian, estimular, el reto al que se ve sometido el creador de algo: “¿Qué es el contrario de un alma torturada? Los cineastas de verdad, los buenos cineastas no tienen tanto... necesitan preguntas y dudas... eso es lo que pones en una película. Necesitas dudas, inquietudes y miedos. Si careces de alguna... es difícil hacer cualquier cosa (Flores-Durón y Ochoa, 2013).

A nivel sociológico, la “debacle afectiva de la sociedad posmoderna” se reflejaba en el fracaso ideológico que reaccionando contra la “moral tradicional” predicaba la separación de “sexo-amor-relación”, y que no puede estar mejor representada que por el triángulo protagonista de “La mamá y la puta”. “Los jóvenes que en los sesenta y setenta sucumbieron a la utopía del “amor libre”, no sólo vivieron en sus carnes la indeleble marca del fracaso afectivo y emocional – fracaso ante todo personal- sino que en muchos casos –¿la mayoría?- contagiaron su confusión emocional a la generación siguiente” (Orellana y Martínez Lucena, 2010). Esto no quiere decir que se mantengan los temas, ni que hayan cambiado, sino que es inevitable que este trauma esté presente, pudiendo esto expresarse como ideas a su vez muy diferentes. Cambian las formas, incluso esta vez, cuando la reflexión formal es parte del contenido, y de la misma forma se desarrolla esta sensibilidad no solo en los temas, sino en la forma de construir nuevas cadenas significantes, hasta la expresión estética:

(...) quizá la mejor forma de captar en principio la pérdida de afectividad sea mediante la figura humana, pues obviamente todo cuanto hemos dicho a propósito de la mercantilización de los objetos conserva plena vigencia en relación con los sujetos humanos de Warhol, las estrellas –como Marilyn Monroe– que se encuentran en cuanto tales mercantilizadas y transformadas en su propia imagen. Y, también en este punto, una brusca mirada hacia atrás, al período antiguo del modernismo, nos ofrece un ejemplo dramáticamente claro de la transformación en cuestión. El cuadro de Edward Munch *El Grito* es sin duda una expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento. Es casi un emblema programático de lo que suele llamarse la era de la ansiedad. En este caso, no deberíamos entenderlo únicamente como la encarnación expresiva de ese tipo de afección sino más bien como una desconstrucción virtual de la expresión estética en sí misma que parece haber dominado gran parte de lo que llamamos modernismo, para desvanecerse en la actualidad –debido a razones tanto prácticas como teóricas– en el mundo posmoderno (Jameson, 1995).

Es entonces comprensible que las imágenes generadas en esta nueva época sean expresión de una sensibilidad común, más allá del nivel representacional, hasta la expresividad estética. Pero también, las ideas cinematográficas son imágenes mentales fruto de nuestra experiencia, y ésta se nutre igualmente de las ideas previas, sin ser un problema de autenticidad el que nos encontramos, cuando esta declaración de participar de su legado es original y sincera. Y aunque no lo fuera, puede llegar a serlo. Si los “auténticos cineastas” son aquellos que “cumplen con su deber: rendir homenaje a la imagen y al sonido anteriores a ellos”, tan reivindicable habrá de ser quienes lo hagan consciente o inconscientemente, declarada o veladamente. Quizá la idea puramente moderna es la declaración (como así lo hacen los créditos iniciales de “Al final de la escapada”, dedicada a la Monogram), y la consciencia sea más propia de la posmodernidad (que como todo lo que ya no se puede elegir, tiene parte de bien y parte de mal). En el sentido en el que Lyotard maneja estos conceptos, “la obra de Godard tiene tanto de ruptura como de restauración”, asumiendo la modernidad como un juego de ambas palabras, “unidas indisolublemente a condición de entender que cabe pensar (y éste es el caso) en la producción de una “nueva escena” donde en lugar de proceder a un “trabajo del duelo” lo que se lleve a cabo sea un “trabajo de elaboración” que permita reconocer que “lo que se ha ido está vivo” (Zunzunegui, 2006). Aunando ambos, se podría reconocer un trabajo de reanimación. Abordando directamente la noción de ideas cinematográficas:

Cinematic ideas are not necessarily, in the first place or ever, ideas about fully formed, psychological characters inside plot arcs or journeys – which is the

sorry theatrical and novelistic legacy that cinema has had to fight for well over a century now. Cinematic ideas are ideas about *form* – if we take form not in some narrow, reductive sense of ‘formalism’ (whatever that is), but in an expanded sense of the *cinematic event*, which can take place (as we shall see) on micro as well as macro levels, in fictional and non-fictional film alike. And the event of cinema can be sparked, as an idea in a film-maker’s mind, in so many ways: as the inspired conjunction of a certain kind of image with a certain sound or piece of music; as an idea of how to use or shoot a particular place or environment; as an anticipation of how to create or evoke a specific mood or feeling; as a concept for how to narrate, depict or present a piece of story information¹⁸ (Martin, 2014).

Así, como sentir de un relevo, Carax completa la frase de Godard sobre que el cine es un hombre grabando a una mujer: “Es normal para los cineastas hombres trabajar con actrices femeninas, con el rostro de una mujer. El cine es un hombre, una máquina y el rostro de una mujer. Claro que hoy en día las mujeres hacen cine, y me parece interesante. Pero cuando empecé no veía cintas hechas por mujeres, sino de Chaplin o Griffith. Todos eran hombres filmando a mujeres” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Esta opinión la hace honestamente, propia, revelando el avance que desde entonces se ha hecho, pero sin poder desvincularse espiritualmente del previo, como una especie de criptomnesia escondida en la forma de percibir el cine y la vida, como manifestación de su independiente educación sentimental. Comparemos entonces, alentados por los paralelismos causales que salen al descubierto, el génesis creativo de una obra de Godard y otra de Leos Carax. “Vivir su vida”, dice Jean-Luc, partió de una imagen que apareció en su mente, a priori un tanto borrosa y deformada, más que realista y detallada, como si fuera parte de un sueño: una mujer vista de espaldas, que es vista de frente pero solo un momento, en grácil movimiento de cámara, como un documental de *cinéma-verité* que persigue capturar un destello de su rostro, de su identidad. De ahí a la obra final solo le separaban unos cuantos meses de imaginar y componer, dándose las pertinentes variaciones que el proceso conlleva, pero sin dejar de circular alrededor de la imagen primera: la silueta, el rostro, rodados desde varios ángulos, avocando al documental, a las sesiones de modelaje, a los

¹⁸ Las ideas cinemáticas no son necesariamente, ni al principio ni nunca, ideas sobre personajes psicológicos del todo formados, dentro de arcos argumentales o viajes -lo que es el lamentable legado teatral y novelístico con el que el cine ha tenido que combatir durante un siglo ya. Las ideas cinemáticas son ideas sobre la *forma*- si tomamos la forma no como el estrecho y reduccionista sentido del “formalismo” (lo que sea eso), sino en un sentido expansivo del *evento cinemático*, que puede tener lugar (como todos vemos) en niveles tanto micro como macro, en tanto cine de ficción como de no ficción. Y el evento cinematográfico puede estar provocado, como idea en la mente del cineasta, de muchas maneras: como la inspirada unión de cierto tipo de image con cierto sonido o pieza musical; como una idea sobre cómo utilizar o grabar un lugar o entorno particular; como una anticipación del cómo crear o evocar un estado o sentimiento específico; como un concepto sobre cómo narrar, describir o presentar un pedazo de información de la historia.”.

anuncios de citas, incluso a las fotos de ingreso en prisión. Esto, unido a “momentos emblemáticos del rostro femenino en la historia del cine”, es decir, “La pasión de Juana de Arco” (Martin, 2014).

Una dialéctica entre la figura del personaje y el trabajo de cámara. Carax define a todas sus películas como una “concatenación de imágenes, recuerdos, sentimientos y citas normalmente conectados por alguna vaga idea con el tema central” (Martin, 2014). Resulta natural que pasada mayor cantidad de tiempo, sea del propio o de los demás, este acervo o pozo de recuerdos sea cada vez más amplio, más profundo. En el caso de “Holy Motors”, su última película hasta la fecha, vemos como esta acumulación se apodera y desborda el cuerpo de la obra, formado por todos los proyectos perdidos y abandonados a lo largo de tres décadas de trabajo. Estos son, de partida, la fallida secuela de “Merde”, que de Tokio reaparecería en Norteamérica, pasando de un Godzilla a un King Kong enamorado de Kate Moss; el anciano moribundo sacado de una adaptación de Henry James que nunca se realizó; y coronando el desfile de máscaras, Edith Scob en su *faceta* más conocida. ¿Cómo se da forma a esto? Con una idea central de *hiper lógica coherencia* que sirve como vehículo, literal y figurado. Eso, borrador tras borrador.

Reconocemos el proceso autoral en ambos casos no tan distante, como una conjunción de la propia reflexión inspiracional y la consciencia por lo previamente acontecido. De modo que, igual que Godard recurre a la historia del cine que ya ha sucedido, Carax hace lo mismo, pero no se queda en la sola referencia a la Nouvelle Vague, sino que hace suyas las referencias que los modernos tuvieron, porque pertenecen a un mismo conocimiento colectivo. No se limita a admirar a Godard, sino que a quienes cita siguen siendo a Nicholas Ray, Raoul Walsh, Charles Laughton o Fritz Lang. De nuevo, el trabajo de duelo es de reelaboración. ¿Cuál es la diferencia entonces con los autores modernos? La lógica: que uno ha aparecido después del otro. Como si la lógica posmoderna no distase en sí tanto de la moderna, solo que le ha tocado revelarse así, *a posteriori*. Un relevo que, a diferencia del que vivió el cine clásico, está condenado a ser lo mismo pero desde otro flanco, o lo mismo desde más flancos abiertos.

Un interés por encontrar algo nuevo, incluso cuando ya se han llevado a cabo esos intentos. Como un eslabón que sigue al otro, y que por otros ha sido seguido. Pero este amalgama acumulativo no ha dejado de funcionar y enriquecerse, hasta el punto de que

la herencia de los nuevos cines es su continuación y su contradicción. La búsqueda de ese “realismo” auténtico al que habían abierto paso Brecht y Althusser tuvo que enfrentarse, en la práctica, con sus propias contradicciones, ya que la incorporación de elementos en el cine que dirigieran la atención sobre la “ilusión de realidad” también servían para “destruirla”. En último término, requería a la película que presentara tanto su representación como “un análisis de su contenido e, idealmente, de su propia producción”. Sin embargo, estas obras exigentes pero minoritarias consiguieron alcanzar al cine mainstream en su contrastada dualidad entre realismo y la narrativa filmica tradicional o comercial. Cuando los experimentos formales de la Nouvelle Vague fueron dados por hechos, este “nuevo naturalismo” cobró fuerza y justificación en el ánimo de perturbar a una audiencia sin dejar de lado un compromiso intelectual con el contenido. La otra vertiente, no naturalista, reinterpretativa de los debates formales de la Nouvelle Vague, derivaría en los “reputados y apolíticos éxitos” del *Cinéma du look* en los ochenta (Smith, 2005). Entre ellos, como queda señalado, Leos Carax fue incluido.

2.3.3. La tendencia a los límites

Podemos reconocer ese manierismo formal, pero más visiblemente pasados los años, reconocemos que la asociación de Carax a Luc Besson y a Jean-Jacques Beineix queda, pasadas las décadas, muy limitada, apuntando a otros derroteros y adhiriéndose más que por lo que tienen en común por la diferencia respecto al resto, ahora aplicable entre ellos. Más que resultantemente fallido, parece que este grupo de estilo estaba demasiado acotado a un momento concreto, intuyéndosele una potencia en su conjunto que, quizá sí, hayan conseguido por separado (pues aunque han podido despertar sus respectivos cultos, éstos no pueden estar más alejados). Lo que tenían en común de expresión de la juventud de su tiempo era a su vez expresado de maneras muy diferentes, como al pasar las épocas ha podido descubrirse. Ocurre, como en la Nouvelle Vague, que se tomó el todo por la parte.

Recuerda al caso del otro denominado *enfant terrible*, del cine americano en vez del francés, admirador confeso de Godard y predicador de la cita autoconsciente. Tarantino, tan reconocible como difícil de clasificar, se considera miembro del denominado “Class of ‘92”, la generación de nuevos cineastas que se dio a conocer (y se conocieron) en el

Sundance de ese mismo año. El artefacto propagandístico, en este caso por parte de publicaciones como *Variety*, *The Village Voice* o el *New York Times*, y de nuevas productoras como Miramax, confluyó en el igual de ambiguo pero reconocible boom del cine independiente norteamericano. Tras tan prometedor encuentro, de nuevo, encontramos filmografías más que dispares; pero, a pesar de ello, ninguno parece emanciparse de ese grupo, sino que se mantiene esa marca anclada en su momento (bien es cierto que, más que aludir a un mismo estilo o sensibilidad, referían a un modelo de producción que, pese a los altos y los bajos, más o menos se ha mantenido).

Retomando la noción de *group style* de David Bordwell, podríamos ver un estilo de grupo en el nuevo cine francés, compatible con estilos individuales; pero la diversificación es tal, sobre todo en la última generación, la que emerge a mediados de los noventa, que sería artificioso. Aún así, más allá de sus variantes formales, este cine remite a un universo simbólico recurrente, apoyado en “una escritura” (R. Barthes) caracterizada por una cierta expresividad donde pueden coexistir subjetivismo, barroquismo, hiperrealismo, pero donde emerge un imaginario común, producto del espíritu de su tiempo, como decía Morin, el de la transición entre los dos siglos. (...) A pesar de algunos alardes formales y estetizantes (Léos Carax, Olivier Dahan, Philippe Grandrieux, por ejemplo), lo que pueden conducir el relato hasta su autodestrucción (Xavier Beauvois) o estridencias narrativas (Gaspard Noé), es un cine que –nos dice René Prédal– “está más del lado de lo real que de las imágenes” (lo mismo que cuarenta años antes la *nouvelle vague*), “más inclinado a los movimientos de los seres que a la geometría de las imágenes”. Es, en todo caso, lo contrario del cine espectáculo. Tampoco es un cine psicológico –a lo Chabrol o Pialat– aunque sí intimista, pero donde la subjetividad enlaza con lo colectivo (Imbert, 2010).

Viendo los dispares derroteros que han sucedido a Beineix y a Besson, pasados los años Carax solo parece pertenecer tanto a este grupo como a un denominativo aún más genérico: el cine francés contemporáneo. Ya en el cine contemporáneo, encontramos dos polos opuestamente marcados: una tendencia hacia lo gigantesco y espectacular y otra hacia la ausencia y la exploración de ese vacío. La primera, el estilo del blockbuster o la superproducción, ya más del llamado “cine de atracciones” o directamente heredera del cine clásico, muchas veces llegando a hipertrofiarlo para alcanzar unos máximos de entretenimiento desde el exceso, como antónimo del aburrimiento, pero en detrimento de la coherencia narrativa. Al otro polo, un cine “extremo” o de la ausencia, una cara b de lo que existe o ha existido, de lo que puede ser mostrado. Por un lado, un cine que lucha desesperadamente por satisfacer, desde el exceso, y un cine que duda o lamenta esa búsqueda de la satisfacción, un cine de la desolación y el vacío. A nivel general, la

representación de estos límites ha ido cubriendo ciertas etapas, superadas progresivamente, pero en un periodo de tiempo relativamente pequeño. Desde la desaparición del código Hays hasta la consolidación del cine extremo, son varios los tabúes que se han ido subvirtiendo: mientras que en la representación del crimen (tema en absoluto nuevo, remontándonos más allá del cine negro y la era pre-code, hasta la seminal “Asalto y robo de un tren”, por ejemplo) el villano debía ser castigado, primando una idea oficial de justicia, ya son comunes los finales ambigualmente morales, si no directamente que celebran el éxito del criminal. O el uso de lenguaje obsceno, de los 207 *fucks* de “Scarface” a los 569 de “El lobo de Wall Street”, pasando por los 265 de “Pulp Fiction”. En cualquier caso, las ramas que acaparan el grueso de los tabúes serían dos: violencia y sexo.

Hasta principios de los años sesenta, rara vez se tocaban temas conflictivos, y unos pocos como Otto Preminger e Ida Lupino plantearon los escasos ejemplos de representación de conflictos raciales, abuso sexual, homosexualidad o corrupción. Con la llegada del nuevo Hollywood y de autores como Penn o Peckinpah se empezaron a poner la sangre y lo grotesco en un primer término; una década después Scorsese, Schrader, De Palma y Walter Hill serían apodados *the brutalists* por hacer tendencia de dicho gesto (Kendrick, 2009); en paralelo, cineastas japoneses como Koji Wakamatsu, Nagisha Oshima o Masao Adachi desarrollaron en el “pinku eiga” una forma de reaccionar social y militantemente a través de la representación de violencia y sexo, muchas veces en simultáneo; el cine x ha pasado en esta misma etapa de la sugestión del cine erótico a convertirse la pornografía en una industria millonaria, ahorrando en argumentos y recursos cinematográficos hasta llegar al más que explícito *gonzo*; el auge del cine *mondo*, que vendía filmaciones de desnudos, partos y maltrato animal como documental antropológico sobre costumbres exóticas, y cuyo morbosidad, ya carente de reflexión, derivaría en el llamado *shockumentary*, categoría colmada en la saga “Faces of Death”.

Prosiguiendo desde el cine de ficción, la estetización del asesinato por los italianos en el *giallo* en los 70, que luego traducirían los americanos en el *slasher*; el *ultragore* alemán de los 80; el *Cinema of Transgression* de Nick Zedd, basado en su manifiesto homónimo; la saga japonesa de “Guinea Pig”, tan extrema, cruda y desagradable que fue perseguida al confundírsela con cine snuff; el giro neoconservador que se dio en Reino Unido en el caso de las *video nasties*; y de nuevo al ya mainstream torture porn, que tiene en las sagas

de “Saw” o “Hostel” sus principales estandartes, y que hace de la representación morbosa del sufrimiento su principal reclamo, haciendo de la imagería más cruenta tanto mostrar como incitar a taparse los ojos. Es coherente el auge actual del “true crime”, de las miniseries sobre crímenes reales e investigaciones subyacentes, como “Making a Murderer”, “The Jinx”, o “A los gatos ni tocarlos: un asesino en internet”: ofrecen un alto contenido de escabrosidad, pero volviendo de la explicitud de la ficción al estremecimiento de la crónica documental, de implicaciones mucho más próximas y sobrecogedoras. En España hemos visto esta ola reflejada en “El caso Asunta”, “El caso Alcàsser”, o “Muerte en León”. En Francia, las coetáneas “Caniba”, “The Staircase” o “Gregory”.

No obstante, en cuanto al cine de ficción francés, al ser heredero de lo que es, se le aparecen otras dos dominantes; estos autores de la era posmoderna, con su dosis de autoconsciencia, pueden verse reflejados más de una u otra parte. Recientemente encontraríamos otro exponente de esta tendencia que, como decíamos, se vale de los dos polos, el exceso y el vacío, pero en la misma película: “La noche devora el mundo”, de Dominique Rocher, deconstruye el cine de zombies en un gesto autoral falto de precedentes, pese a la sobresaturación del subgénero. En él, la soledad y desolación de personaje y ciudad recuerdan a “Paris que duerme”, pero el sueño tranquilo se ha convertido en pesadilla existencial, y el muerto viviente amenaza no solo con la muerte, sino con la propia transgresión: por atreverse a mostrar lo que está oculto, sus órganos, y revelarlos afuera. Incluso, a su vez, se le representa simultáneamente como amenaza y como víctima de su propia condición, en una dualidad cada vez menos perversa y dicotómica, y sí más compleja y ambigua. Coincide que a finales de siglo la pulsión por los límites que emana de la era posmoderna se alinea como tendencia dejando ver una serie de rasgos reconocibles y que se graban en el imaginario, vía retina, vía pantalla.

Se advierte como principal el cuestionamiento por la identidad propia, así como la reflexión “omnipresente” por la alteridad. Muestran personajes “en crisis permanente, no instalados ni en la familia ni en la rutina, en un estado de disponibilidad, a veces incluso indefinición o duda, personajes proclives a explorar espacios nuevos, a salir al encuentro del otro y de lo otro (experiencias nuevas, experiencias de los límites también), a dejarse llevar por el azar de los encuentros, con su magia o sus pesadillas, hasta romper con las lógicas habituales.” En definitiva, un “abierto a la experiencia de lo real” (Imbert, 2010),

a la exploración, al descubrimiento, a la búsqueda sensaciones y al mundo, y así a merced de la insatisfacción y guiados por su inconformismo. Sujetos en crisis constante, abstraídos de una realidad sofocante, la película en su forma, el personaje en su espíritu.

La abstracta estructura coreográfica y la configuración de las películas de Carax se levanta sobre la excesiva materialidad, la abrumadora presencia de cuerpos y restos, de cuerpos mutilados y cuerpos hiperactivos, de cuerpos frágiles y cuerpos resistentes, hermosos y terribles, cargados con harapos o atraídos hacia la tierra por alguna invisible fuerza gravitacional, que obstaculiza su deseo de alcanzar la ligereza. Sin embargo, no parecen desanimarse, no se dan por vencidos y siguen adelante con su danza inarticulada y su errancia circular, como si supieran que si dejaran de moverse sería sin duda su final. Carax logra la abstracción y la musicalidad y la poesía forzando la concreción hasta el límite; a través de una forma muy específica de materialismo que parece consistir en intoxicar la cámara con materia, con fragmentos del mundo físico y corpóreo, o simplemente a través de algunas formas de duración (Carrera, 2016).

Esta dialéctica más oscura entre los individuos y el mundo representado (relación huérfana, apátrida) “conducen a una relación más turbia con la realidad representada y obligan a replantearnos los sistemas jerárquicos heredados de la modernidad”, en particular los que defienden la falta de ambivalencia del positivismo. Esta exploración de los límites se abre y ronda al horror, al sexo, a lo prohibido que ha dejado de estar prohibido, a lo que ha dejado de ser sagrado pero no ha dejado de ser fatídico, vulnerando unos principios tanto narrativos como simbólicos, “lejos de la visión idealizada de André Bazin” (Imbert, 2010), y acorde más al cambio ideológico acontecido: “Si después de la Nouvelle Vague la separación de la pareja fue necesaria para vindicar la existencia de los cuerpos en la formación de las imágenes, las propuestas más actuales, para hablar de amor, requieren de la sublevación, de la aceptación del ser violado, de la aceptación de una muerte ya no poética, sino física” (Vilaró i Moncasí, 2016). Este turbio paradigma se manifiesta en el cine, obviamente, en la manera de ser mostrado:

Sin duda, esta hipervisibilidad está vinculada a la pérdida del sentido de lo sagrado – o su replanteamiento en términos de lo sagrado impuro (René Girard), mediante nuevos rituales profanos: un movimiento de desborde, exceso, sentido de la pérdida. La sombra de Bataille es patente en el nuevo cine francés (véase Christophe Honoré con la adaptación de su novela *Ma Mère*), pero también en el cine indie y de manera dispersa, en muchas películas (Imbert, 2010).

Con una década de distancia, comprobamos cómo una serie de nuevos autores (para siempre nuevos autores, porque les ha tocado convivir con los viejos), se han hecho partícipes de este movimiento: el cine extremo francés o *new french extremity*, como definió James Quandt en su artículo “Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema” en la revista Artforum, a propósito de la, por el 2004, última película de Bruno Dumont: “Twentynine Palms” (Quandt, 2011). Abordando tabúes como la violación y el asesinato (la ya citada “Twentynine Palms”, “Trouble every day”, “Irreversible”, “Sombre”), el sexo (“Fóllame”, “Demonlover”, “Le pornographe”, “La Chatte à deux têtes”, “Choses Secrètes”, “Romance”, “Intimidad”), el incesto (“Solo contra todos”, “Ma Mère”, “Pola X”), la pedofilia (“La bouche de Jean-Pierre”) o los límites del dolor físico (“Martyrs”, “Al interior”, “Dans ma peau”, “Process”); abriendo los caminos que pronto el mainstream traduciría en el torture porn, atravesando cinematografías como la de Estados Unidos, Serbia o Japón. No obstante, sus influencias más reconocibles serían Polanski, Zulawski y Borowczyk, cuyas incursiones en el cine francés trajeron del surrealismo polaco la sátira y la fantasía grotesca (Independent, 2004).

La modernidad, más allá del fenómeno histórico, es el ser exponente de su tiempo, y vemos que tanto Denis como Assayas se aproximan a esta brecha, cada uno desde su terreno, suponiendo como un circunstancial anclaje común, a la vez integrado en el resto de sus filmografías, como sería el caso de Dumont, Bonello, Nolot, Chéreau, etc. En el caso de Carax, este interés por explorar lo perturbador no parte de una voluntad de agitación social o de explicitud gráfica, sino por la búsqueda de la belleza a través de su sensibilidad romántica, como define su colega, el director Harmony Korine: “He’s very romantic. It’s a strange type of romance. It’s like a deadly romance, black romance, dark romance. He finds beauty in things that most people find grotesque. And he finds disgusting things in what a lot of people find beautiful and romantic”.¹⁹ (Perrin y Louise-Salomé, 2014).

Los más fieles a esta tendencia hacia lo extremo serían Breillat, Noe y Grandieux, pero no porque se aferren a la categoría. Esta pulsión no les es externa, como puede serlo un grupo de estilo asignado, sino que en su interés conecta. Y, como es visible, igual pasa

¹⁹ “Es muy romántico. Es un tipo de romance extraño. Es como un romance mortal, un romance negro, un romance oscuro. Encuentra belleza en cosas que a la mayoría de la gente les parecerían grotescas. Y encuentra cosas asquerosas en lo que para mucha gente resultaría bello y romántico.”

con Carax, que es más fiel a sí mismo que a la tendencia, pese a que en un determinado momento, pueda, no ya verse seducido, sino como hemos dicho, conectar. “Carax es un realizador sin concesiones, capaz de crear un efecto de la variedad, como si estuviese comenzando desde cero en cada una de sus películas, preservando al mismo tiempo un núcleo resistente y perturbador que se mantiene inalterado desde *Boy Meets Girl* (1984) hasta *Holy Motors* (2012). Estando esta última, contrariamente a lo que se ha sugerido en algunas ocasiones, en perfecta hermandad con el resto de su obra” (Carrera, 2016). En efecto, la película que más se diferencia del resto no es tanto la excéntrica y fascinante “*Holy Motors*”, sino el largometraje que le precede. “*Pola X*” planteaba dos rupturas relevantes en su filmografía: era su primera adaptación literaria, de “*Pierre ou las ambiguïtés*” de Herman Melville, así como era la primera vez en la que no contaba con Denis Lavant como protagonista. Curiosamente, ese mismo año, Lavant rodaba a las órdenes de Claire Denis “*Beau Travail*”, adaptación de otra obra de Melville, “*Billy Budd*”.

En resumen, aunque la alineación de Carax junto a otros cineastas es identificable, tal agrupación no puede desvincularse de un componente circunstancial, y el valor que merece su reconocimiento parte precisamente de aquello que le diferencia de sus compañeros generacionales. Serge Toubiana define la incorporación de Carax en el cine francés como algo “inédito”, el tratarse de un “niño del cine”, tanto como artista como cineasta, debido a que revisita “la infancia del cine”, algo que entiende como único en una época “totalmente hostil hacia eso”, en la que la revisitación tiene un componente de cinismo propio del que ya es conocedor de todo y no es posible engañarlo. Reconoce al director en el caso opuesto, en el que se deja sorprender y maravillar, “como si lo experimentara por primera vez” (Perrin y Louise-Salomé, 2014). Esta inocencia ilustrada que le permite expresarse desde la esencia del arte cinematográfico sería el germen que hace de sus obras tan irrepetibles como irrepetidas.

No obstante, la hostilidad a la que hace referencia Toubiana, a la vez que marca la diferencia con el resto de autores, siempre corre el riesgo de manifestarse en términos de falta de comerciabilidad, pese a lo genuino de la propuesta. O, quizá, precisamente por eso, al no ubicarse expresamente ni en la corriente de la época, dirigida a un público mayoritario, ni en la corriente que hasta entonces marcada, dirigida a sus seguidores propios. El que sería su mayor fracaso comercial, “*Pola X*” es una obra del arte de la

oscuridad y la ausencia, cuya forma se aproxima más que nunca al naturalismo, pero que es un naturalismo *irreal*, que *se eleva*. Jacques Rivette definiría la película como “la más hermosa que el cine francés ofreció en la última década del siglo XX” (Merino, 2007). Una obra fascinantemente novedosa con respecto al cine francés, y al de Carax mismo. Si hasta entonces su cine era criticado por unos rasgos intrínsecos, la “referencia manierista”, la cita como “filiación a los modernos”; la ambición formal por encima de la coherencia y la cohesión argumental, el peligro de la “belle image” y su perceptible gratuidad (Frodon, 1995); y en consecuencia, la fragmentariedad de su discurso: “Le monde, les idées, les images, tout est fragment” (Droin, 2010). Y todavía, a su vez, recupera todos estos rasgos como núcleo y fortaleza de su siguiente película, “Holy Motors”, confluyendo en sus episodios y sus entreactos un ejercicio de *dar forma* a partir de lo que se supone que la desvirtuaba.

Solo encontramos un ámbito en el que esta continua renovación, la herencia y la originalidad, pero la continua crisis, la oscuridad y la confusión, la autenticidad y su contradicción, no son solo permisibles, sino que son sus cartas de presentación: la posmodernidad. Aplicada a la trayectoria recorrida por el cine y su permeabilidad a los cambios históricos, Carax se revela como una de esas “excepciones” que decía Labarthe, solo que éste lo consigue hasta en un contexto en el que, uno a uno, está formado de excepciones, en el que la diferencia se ha normalizado como el baremo común y es difícil crear algo nuevo. Ajustado a su tiempo, como *lo moderno*, pero a un tiempo continuo, fugaz, pasajero, no solo por necesidad, sino por vocación de serlo. Se destila, de esto, que igual que el cine clásico predicaba un modelo de representación institucional, y en la modernidad una serie de rupturas conformaron un *modelo de representación moderno*, hemos tratado de indagar en un *modelo de representación posmoderno*, que más que apoyarse, ha fagocitado a los dos anteriores, y se manifiesta de manera cambiante entre la tradición y la ruptura.

Pese a la pérdida, los autores de la “segunda generación” (Eustache, Akerman, Téchiné) tuvieron un “espacio de acción contestatario”, diferente al de la Nouvelle Vague, pero su espacio al fin y al cabo. A la generación de Carax les ha tocado ser nómadas, vagabundos, hasta hacer un tema, un motivo de ello: “il manque d’un territoire nouveau où réutiliser

cette sensibilité personnelle et les acquis de ceux qui l'ont précédé"²⁰ (Frodon, 1995). Así, no es extraño, como veíamos antes, que la vocación cinematográfica se le presentase como un oasis, como el único refugio al que aferrarse. Eso unido, como le confesaría a Garrel, a: "J'ai grandi avec des femmes. Et si j'ai voulu faire du cinéma, c'est à cause des filles, ou des femmes comme on dit après vingt ans"²¹ (Garrel, 1984). Entendámoslo, más que por establecer relaciones con mujeres, por participar de aquello que desde niño le había fascinado: "J'ai très tôt aimé les femmes filmées"²² (Bertin, 1991). Y sin embargo, por si construir esta mitología sobre él ya estaba dando resultados, reconocerlo como un romántico o un cinéfilo que, a partir del visionado de otras obras, se integra también en la cambiante tradición fílmica (que como en cualquier arte cambia, más que en sus temas, en sus formas), sin que deje de ser cierto, se queda corto, o mejor truncado, ya que como él reconoce, apenas ve películas una vez hizo su segundo largo, como si se alejara de los padres que le educaron durante una infancia de ser público. "Estaba en la oscuridad rodeado de mucha gente, en silencio" (Flores-Durón y Ochoa, 2013).

Recorre, de nuevo, a la metáfora del huérfano, su vocación primera. Así ve por ejemplo a Tintín, antes huérfano que periodista, pues no tener familia es lo que le facilita recorrer el mundo sin deberle nada a nadie (Bertin, 1991), y que junto a otras ilusiones infantiles, como ser oceanógrafo o astronauta (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986), (por si la vocación musical no hubiera sido lo suficientemente dificultosa) no cuajaron. Recuerda con nostalgia el momento en el que, antes que director, era espectador, antes de que las multisalas lo arruinaran todo. "Vas a ver una película a veces y se te olvida toda la mierda que hay en el cine", comenta, como expresando su pesimismo, no su indiferencia, hacia una producción actual a la que solo se acerca para ver el trabajo de alguien concreto, como un intérprete o un director de foto. En general, reconoce, solo ve fragmentos (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Como si fuese la forma correcta de consumir este arte, la más adecuada a la sensibilidad del artista, para no decepcionarse, para fijar su atención en un breve gesto, en un acierto que, si no, pasaría inadvertido. El fragmento cinematográfico como medida de lo que debe ser visto. Incluso, más que el fragmento, la

²⁰ "Precisan de un nuevo terreno en el que reutilizar esa sensibilidad personal y el acervo de quienes les han precedido."

²¹ "He crecido con mujeres. Y si he querido hacer cine, es a causa de las chicas, o de las mujeres como se decía hace veinte años."

²² "Desde muy temprano he adorado a las mujeres filmadas."

imagen, como le identificaban al adscribirle al “Cinéma du Look”. La imagen no ya como característica del medio, sino como unidad.

A diferencia de Beineix y Besson, la posmodernidad en Carax no es reconocida desde su superficialidad, al practicarse en su estudio de la imagen, del gesto, de los cuerpos, valores poéticos que remiten a los orígenes del cine, y que revela a sus aledaños como “brillo carente de sustancia”; pero a su vez, coincidentes en un valor, la nostalgia. Pero una nostalgia entendida de distinta manera, como una vuelta al cine en su momento de inocencia. Sería, más que nostalgia, una condición más emotiva, la melancolía, lamento por aquello que se ha perdido, pero que se enfrenta de manera activa. Al declarar Carax, a propósito de “Mala Sangre”, que es un canto al cine, pero no al cine de su época, éste reniega del cine posmoderno para apelar a otro anterior, pero sin poder dejar de serlo (Powrie, 1997). No niega su naturaleza, pero sí la obligación de tener que acatarla, la responsabilidad que a él se le asigna, pero más que por evadirse de ella, por no circunscribirla. Al preguntarle cómo se defendía contra las referencias, el pasado, incluso su propia biografía, confiesa: “J'aime pas qu'on me foute des pères dans le dos, ou des fils, je pense qu'il y a d'autres gens qui doivent pas aimer ça, cette idée... voilà, et puisque si c'est des histoires de famille c'est très privé et je trouve que ça serait très dégueulasse de la part des journalistes, et tout de même très paresseux”²³ (Philippe, 1984).

Así, volviendo a la referencialidad, no se identifica con el tipo de director que gusta surtir su obra de citas: “Yo no lo veo de esa forma. Yo no veo referencias en la película. Pero la gente las ve, incluso de películas que ni siquiera he visto. (...) Así que no necesito. No estoy interesado en las referencias” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Y sin embargo, las hace: “No soy yo quien lo está diciendo. La escena la tomé de un capítulo de un libro de Henry James. Entonces esas son sus palabras. Son hermosas palabras” (Flores-Durón y Ochoa, 2013), dice al recordar al hombre que agoniza ante su hija en “Holy Motors”. Resulta esclarecedor lo que declara, no al preguntarle sobre referencialidad, sino por el proceso de escritura: “Je suis très attaché à l'écriture de dialogues, de par Céline, de par les gens que j'aime lire, Ramuz, Char, Guitry..., de par le cinéma que j'aime, de par les voix, de par les chansons de variété... J'aime les phrases d'autres. C'est pour ça que

²³ “No me gusta que me adjudiquen padres a cuestras, o hijos, yo creo que hay otras personas como yo a las que debe gustarle esto, esta idea... eso es todo, ya que esas historias familiares son muy íntimas y me parece que sería de mal gusto por parte de los periodistas, además de muy vago.”

Ramuz est grand pour moi: une phrase de Ramuz peut nourrir un film entier”, y añade: “Mon écriture à moi, c’est la liaison entre les phrases des autres”²⁴, admitiendo el sumo miedo que le provoca la sensación de escribir (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986). De esta forma, es como si declarase abiertamente que su lucha contra ese miedo fuera este apoyo que la cita le ofrece, distanciándose de la referencialidad como juego caprichoso y trabajándola como propia materia prima creativa, como esencia. En su capacidad integradora y sutil, pero no velada, se aproxima a la del finlandés Aki Kaurismäki, con quien parece compartir esa misma fascinación por la experiencia del *déjà vu*:

La cita, más indirecta que literal, la glosa, la apropiación, la evocación, el guiño... organizados en un sistema de *mise en abîme*, construyen un discurso en el que se abren continuamente las puertas de la alusión, a otros textos, texturas y tejidos (filmicos, literarios, musicales, aires de cómic o dibujos animados, repertorios objetuales y vestimentarios, a ser posible huérfanos de la Moda). Todo este despliegue de *déjà vu* se ejecuta con sutileza, de manera no literal, sin permitir que la irrupción disruptiva del fragmento “entrecomillado” rompa el ilusionismo, la unidad del film, creando un sofisticado sistema de “alusionismo” (Bordwell) en el que el elemento pragmático y el fetichista se mantienen en un escrupuloso equilibrio. (...) Que todo este trasiego intertextual no culmine en el pastiche, se debe a la pericia con que Kaurismäki consigue que el texto aludido, el género convocado o el gesto mimado se incrusten de tal forma en el relato que los acoge, en los recovecos de la diégesis, que, hasta cierto punto, se naturalizan y los sentimientos “como en casa”, autóctonos (Carrera, 2012).

Así, mediante ese equilibrio, la referencialidad y la originalidad no se oponen, sino que acaban por fundirse, haciendo de las declaraciones de Carax no antagónicas, sino las dos caras de un mismo proceso simultáneo. Quizá, lo que ocurre, es eso mismo, que hay que atender a lo que hace pare entender lo que dice. No como alguien que busca contradecirse, o aún menos ser indulgente consigo mismo, sino como alguien que tiene el mecanismo tan interiorizado, que la cita no es un recurso al que recurra, sino una forma de expresión primera y orgánica a su pensamiento, y a la forma de expresarlo. O que, por esto mismo, entiende el concepto de referencia de otro modo. “En Holy Motors utilicé algo que para mí no es una referencia, utilicé algo de mi pasado, de mi segunda película, Mauvais sang, cuando el chico corre por la calle, y usé música, una canción, pero no es una referencia” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Sería, más que algo buscado, el reflejo de una voz, de un

²⁴ “En la escritura de diálogos estoy muy unido a Céline, a gente que me gusta leer, Ramuz, Char, Guitri..., al cine que me gusta, a las voces, a las canciones de variedades... Me gustan las frases de otros. Por eso Ramuz es grande para mí: una frase de Ramuz puede sustentar una película entera” (...) “Para mí mi escritura es la unión entre las frases de otros”.

sonido. Un eco. “Empecé a hacer cine muy joven y he descubierto el cine al mismo tiempo que lo hacía. Sería demasiado largo si citase a todos los cineastas importantes para mí” (Lemercier, 2015). Ni él necesita hacerlo, ni los directores necesitan ser referenciados. Sería intentar, innecesariamente, abarcar un terreno demasiado vasto, como es el acervo de uno mismo. Ese trabajo les corresponde a los analistas, a los críticos, a los especialistas y a los cinéfilos, y es parte del ejercicio que su estudio.

Es cierto que, aunque la figura del autor en la posmodernidad seguiría abriéndose a debate, de los rasgos en los que coinciden sus postulados (de la política de autores, de la deriva posmoderna), podemos sacar algo en claro. Por un lado, es comprensible el escepticismo que supone una figura que se basa en el trabajo y la proyección subjetiva de un individuo, el autor, y que éste coexista con un marco ideológico y estético basada en la desvirtuada y fragmentada noción de subjetividad. Por el otro lado, estaría la noción de autor entendida como herramienta de performatividad cultural, la cual provee de herramientas y técnicas de resistencia en las redes locales y globales para la producción y recepción de films (Maule, 2008). Pero, además, hay una formulación por la que el ánimo creativo, sumado al proceso de personalización, tiende a la expresión individual del artista, no ya solo de la que sea su visión del mundo, sino del concepto artístico que está realizando. Si bien en un primer momento la autoría queda desdibujada por tratarse el cine de un trabajo colectivo, en cuyas decisiones intervienen diferentes cargos delegados, y muchas veces prima la opinión del productor sobre la del director, tras la muerte del autor que predica Barthes, el autor se desvanece en cuanto es leído por un público (tal muerte nunca fue así, sino como función retórica, para reconocer la apertura del texto).

Sin embargo, en la actualidad el director está tan imbuido de cine como su público, y la democratización de los bienes culturales y los medios de producción audiovisual ha roto las barreras entre el que se le suponía un artesano o un erudito, y el consumidor *cultureta* o *palomitero* que abastecía a las salas. Así, la muerte del autor no significa que éste haya desaparecido, sino que, en cierto modo, todos son susceptibles de serlo. Como atendimos, el propio fenómeno “de autor” puede entenderse como algo propiamente posmoderno, pese a que en el cine se acota a su modernidad, ya que responde en términos más amplios al impulso renovador y democrático, incluso aspiracional y personalizador, que describe la propia posmodernidad. Carácter retributivo y emancipador con respecto al Modelo

Institucional, el cine de estudio, el “cine de papá”, el “cine de prestigio”, luego, el propio “cine de autor”, como categoría asentada. La visión particular, atomizada, y el valor que cada uno le da a su perspectiva, hace que el autor posmoderno, más que cuestionarse su existencia, haya de cuestionarse su importancia. Pues, en un mundo lleno de autores, ¿qué nos aporta uno más, o tan siquiera como colectivo? Si a día de hoy, precisamente no es posible hacer una película que no sea posmoderna (habría que haber estado encerrado sin ver películas toda la vida), no todas representan un firme exponente de lo que esta corriente representa.

Y eso es normal, ya que de base la premisa estética es la influencia del modelo clásico y del moderno por igual, y su mixtura; pero se tiende a acusar a una de las dos dominantes, o los indicios que corroboran su posmodernidad son identificables pero tenues. Como dijo en su tiempo Scorsese, a propósito de la Nouvelle Vague, “ha influido en todos los directores de cine desde su comienzo, hayan visto sus películas o no” (Gutierrez, 2014), y lo mismo pasa con la posmodernidad, que ha trascendido al cine para actuar en él, de nuevo. Es el caso de algunos pocos en los que la posmodernidad no es un contexto, sino que es el discurso. De entre todos los directores que nutren a día de hoy la cinematografía francesa, cabe destacar a unos pocos que cumplen con este principio, que actúan en la posmodernidad como si fuese vanguardia, pero una vanguardia orientada a grandes audiencias, entre el naturalismo y el manierismo, entre el cine de género y el de contenido social: Samuel Benchetrit, Eva Ionesco, Quentin Dupieux, Xavier Dolan, Maïwenn Le Besco, Yann Gonzalez, Julia Ducournau o el cineasta conocido como Quarxx. Y, por supuesto, ése sería el caso de Carax. No sería ya defender a Leos Carax como un autor posmoderno, sino como uno a valorar entre muchos, por aquello que lo diferencia del resto. Y no ya como autor, sino como poeta posmoderno, que como no podría ser de otro modo, y en coherencia con la era en la que le ha tocado vivir y crear, se expresa a través del cine.

Llegado este punto, recolectamos las constantes identificadas de la era en la que nos encontramos, para de su compendio hacer idea de lo que define a la posmodernidad y al cineasta de su tiempo. Ya que la intención es realizar un análisis del cine posmoderno y no tanto un análisis posmoderno del cine, la acepción que nos interesa es, más que la corriente filosófica, la condición histórico-cultural y los rasgos a través de los que se manifiesta en el arte. En este caso, en el cine. Su preocupación por las apariencias, las

superficies, la dimensión estética o su tendencia a la artificialidad; su atracción por los márgenes, por lo desconocido, los tabúes, el mal, la cara oculta de la realidad, la ambigüedad; su mutabilidad y mixtura, su hibridación y cambio, que la hace frágil y aún más fuerte al definirse así en su continuidad; o es la miseria, la voz de los desheredados, la caída en desgracia de cada uno al caer en desgracia el conjunto de su sociedad; la vagancia del flâneur, el divagar del alegórico que toma distancia de su realidad al aproximarse a ella; su fragmentariedad, lo roto y lo desquebrajado, lo sucio y lo decadente, lo arrancado de su todo, lo que ha quedado y permanece; la ironía como recurso narrativo, hacia lo humorístico o hacia lo trágico; el fetichismo por los objetos de la modernidad: el coche, el arma y el cigarrillo, siendo el fetiche el propio cine, o en este caso, el cine de género. Incluso, por dejarlo más sintetizado si cabe, a nivel formal: primacía de la imagen, fragmentación, mixtura, intertextualidad, metarreferencialidad. A nivel temático: ambigüedad, soledad, nostalgia, identidad, lo prohibido y lo oculto.

Todos estos rasgos se encuentran en la obra de Leos Carax, a la vez filtrados por la figura del autor cinematográfico. Esto es, como hemos visto, por encontrarse éste entre las filas de su reivindicación póstuma, el Cahiers de los primeros ochenta, por reflejar imperativamente la personalidad e idiosincrasia de su creador, y por la coherencia estilística que ésta, estéticamente, representa. Pese a que, igual que se alejó de ver cine, se alejó de participar de la prensa cinematográfica: “Les Cahiers étaient déjà morts. Non, pas la littérature du cinéma. J’ai fait un court passage là-dedans, mais en tant que petit profiteur sournois”²⁵ (Bertin, 1991). Por cumplir con ciertos rasgos, más que reconocerse como tal, identificamos a Carax como un autor posmoderno. Quizá el más representativo de todos, pues la cohesión de su corpus autoral es variable, fluctuante, permeable a los cambios y tendencias de su entorno, y por ello, en concordancia con la posmodernidad como la hemos descrito. Y todavía así, si hay algo que caracteriza a su cine y que lo diferencia de otros, por posmoderno que sea, es el cómo se acerca, casi más que al cine, a la poesía. Será, a partir del análisis pormenorizado de sus obras que podamos desentrañar, a través de las evidencias que atesoran, la forma en que sus inquietudes se han convertido en algo que las trascienda: en películas. A través de ellas será interpretado el rastro de su persona. Como quien, armado de *luminol*, tratase de revelar la sangre de un poeta.

²⁵ “Los Cahiers ya estaban muertos. No, nada de literatura sobre cine. Hice una breve pasada por ahí, pero como un pequeño aprovechado hipócrita.”

2.3.4. El espejo, la lámpara y la pantalla. Apuntes para una teoría del cine posmoderno

Como recapitulación de todo lo anterior dicho y como paso previo al análisis de las películas, procede asentar y dar algunos apuntes sobre lo que hasta ahora ha marcado y conducido el apoyo teórico en el cual asentamos la investigación en desarrollo. Son ya muchos los momentos en los que para tomar un precedente útil, para formar definición de lo que es cine posmoderno se ha hecho a lomos de una urgentísima y con ánimo de actualidad posición, que contempla a la documentación prestada con fragmentos de pasado relevante, losetas en las que hemos tenido que apoyarnos hasta llegar a un punto por explorar. Es la parte de historia, la cual, continua en todo momento, pero que en todo momento pasa a ser pasada, y que en la teoría encuentra a su fiel hermana, pues en ésta ha de apoyarse para ser desarrollada, pero que apunta más lejos en su interés de analizarla. Está obligada a cuestionar, si no a reflexionar, y así avezarse a ir, si no un paso por delante, uno simultáneo, sincronizándose, lo que para quien está un paso por detrás, supone ir, en compensación, un paso por delante. Para las formas de expresión clásicas y modernas, los modelos de representación de los que partían bien pueden ser la etiqueta teórica brindada a posteriori, como las características de su génesis aplicadas a tiempo real. Sin embargo, la expresión posmoderna queda libre de un modelo de representación, y si bien puede verse como una mixtura de los anteriores, no conforma una estructura lo suficientemente conforme como para adjudicarle un modelo de representación concreto. Aunque sea tentador precisamente adjudicarle a esa mezcolanza el rasgo principal para su hipotético modelo, resulta demasiado vago. Este es un asunto más complejo. No estamos ante un cambio del modelo de representación al uso, sino ante un cambio de paradigma. Aunque se mantienen los temas, cambian las formas de expresión hasta extenuarlas, partiendo de los medios de producción y hasta los modos de consumo. Los mismos temas con distintas formas, como ha sido siempre, confluyendo en la expresión formal que da a confluir temáticas perennes con ideologías y formas cambiantes, los motivos visuales y temáticos.

Resulta oportuno observar el esquema, más que de un cambio de modelo, en un cambio de paradigma que contemple el pensar y el sentir del creador y del consumidor. Resulta “El espejo y la lámpara”, como evolución de paradigma, mucho más ilustrativo que el paso del cine clásico al moderno, siendo estos últimos más una reacción al anterior que ejemplos patentes de un cambio en las formas de consumo y los medios de expresión. A

su vez, no deja de ser oportuno entender al cine posmoderno como un derivado del cine moderno, pero éste queda tan acotado y tan reducido en el tiempo que también cabría verlo como un punto de inflexión necesario para su consiguiente normalización y deriva extrema, como semilla de la posmodernidad, como eslabón que une dos cadenas. En “El espejo y la lámpara”, Abrams analiza y expone el paso del paradigma clásico al paradigma romántico, si bien apoyado principalmente en la tradición griega y la poesía inglesa, se preocupa más por la orientación de las teorías críticas paralela a las nuevas formas de expresividad. El espejo representaría la mimesis, la imitación, mientras que la lámpara representaría el genio, la invención, el impulso creador como estado de enajenación. En palabras del autor: “El título del libro identifica dos comunes y antitéticas metáforas de la mente, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevaleciente la concepción romántica de la mente poética” (Abrams, 1962). Aunque su estudio se ciña a la poesía romántica, podemos hablar de la mente poética como su traducción directa de *poiesis*, es decir, cualquier tipo de creación.

Si bien la *inventio* es ya una de las partes presentes en la retórica de Cicerón, esta refiere al mundo de las ideas, que a su vez comprendemos desde su representación sensible. La mimesis no deja de estar presente, de ser el génesis de toda creación. Lo que la expresividad romántica aporta es, no llevarse todo mérito a la inspiración, sino contemplar la mente de uno como el filtro, como la lente que agranda o reduce, o deforma. Un principio de subjetividad. Pero la situación actual es distinta, la realidad percibida está aún más distorsionada, la multiplicidad de discursos se hace efectiva, y la subjetividad de la creación y de la comunicación no es un matiz que se irradia, que modifica, al resto de una realidad oficial u objetiva. La base es ya la distorsión, la realidad nos llega mediada, y no solo por los límites de nuestros sentidos, sino por los medios que se preocupan de preparar y distribuir la información que percibimos. Y sin embargo, del ruido que genera tanta información, de la saturación que se ofrece desde sus distintos puntos de vista, queda la impresión de que todo ya se ha dicho, está repetido, o está presentado tan superficialmente que no cabe esperar, en su interior, algo distinto. Sin una realidad objetiva o ideal a la que imitar, se sigue imitando, pero el referente está de por sí distorsionado, y la mente artística, que vive con eso, incluso cuando está creando desde su más profunda subjetividad, no puede librarse de la información mediada que se le ha

inoculado, que se confunde con su experiencia. Su metáfora, en este caso, sería la pantalla, como una mezcla de las dos planteadas por Abrams, espejo y lámpara, un aparato expresivo que “proyecta” los objetos externos, que “refleja” desde el aporte mediado.

No es casual elegir las pantallas como metáfora, como síntesis de la expresividad posmoderna. A la vez que es el dispositivo que mayor información nos ofrece actualmente, ya sea en teléfonos, televisión u ordenadores, su incursión en la cotidianeidad de nuestras vidas ha sido tan progresiva, tan orgánica, como exponencial, alcanzando cada vez más todos los rincones de nuestra experiencia, hasta el punto de prevalecer en los procesos de comunicación cuando el diálogo directo y el indirecto se presentasen de manera opcional. Llama la atención que, a lo largo de los últimos años, los ítems cuyo precio más han aumentado de precio en los Estados Unidos fueran los libros de texto universitarios y los costes hospitalarios, mientras que por el otro lado los precios que más se han reducido sean el de automóviles y, sobre todo, aparatos de televisión, relacionando la accesibilidad masiva a estas comodidades con las inalcanzables carencias de seguridad sanitaria y una educación superior.

Aunque nos hemos preocupado de cómo afecta la posmodernidad al cine, lo hemos hecho entendiendo al cine como arte, preocupándonos de su producción y recepción dentro del marco la institución artística y en su relación con la sociedad, pero en un nivel más especializado y racional de lo que en realidad abarca, pues como medio masivo no va solo dirigido a los creadores y a los críticos, sino que va orientado a una mayoría que da con él o se le aproxima sin necesidad de buscarlo intencionadamente, o al menos de manera reflexiva. El cine en la era de la información es más un medio de comunicación de masas, y sus expresiones desde los márgenes se han convertido en los complementos adaptados a los distintos nichos que conforman su respectivo público objetivo. Como la experiencia de visionado se realiza cada vez más atomizadamente, la sensación que un producto audiovisual produce se aísla y personaliza a través del sujeto, que sin compartir la primera impresión ni tener la de otros compartida, crea una ilusión de diálogo directo y unívoco, cuando solo es unidireccional. Se toma por personal lo que es el lugar común, lo que se ha difundido públicamente. Y es que, efectivamente, cada uno ha consumido su propio producto al hacerlo suyo y leerlo identificando aquello en lo que ha conectado con él, creando para sí un producto distinto.

De esta forma, ni el espectador específico consume solo lo que le interesa, y el producto marginal llega solo al que se le presupone como su público. La realidad mediatizada tiene tanta presencia o más que la experiencia directa, y la accesibilidad con la que se dispone es proporcional a la dificultad para desprenderse de ella. No es nuevo el hecho de que los medios den forma a la realidad en la que vivimos, pero cada vez va teniendo más preponderancia que la propia experiencia. O más bien, se ha convertido en la propia experiencia, difuminando la idea de una experiencia objetiva. Y este cambio se ha hecho exponencial al pasar del testimonio oral al documento historiográfico y luego a la prensa escrita, para que la imagen y su equivalencia en más de mil palabras se vea multiplicada por 24 (eso en el cine, en la televisión 25) mediante la imagen en movimiento. Testimonio irrefutable de lo que es algo, muchas veces hasta para el ojo entrenado. Y es que actualmente se llega a tal extremo que, con el más asequible software de edición de vídeo (quedan lejos los días en los que *Forrest Gump* conocía a Kennedy gracias a la multitudinaria labor de un equipo técnico), se puede montar una pieza falsa o distorsionada, que con el agravante del audiovisual, no pueda distinguirse del real y original. Las *fake news* ya no precisan del prestigio de su cabecera ni de su firma, sino de la credibilidad presupuesta de la imagen en movimiento y su valor testimonial. Convivimos con esta perversión y su consecuente deterioro. Sin embargo, por mantener un orden y no salir de contexto, admitiendo esta tendencia, pero volviendo al campo cinematográfico, esta disertación se ciñe a los siguientes elementos: la proliferación de las pantallas en nuestra sociedad, la proliferación de las pantallas en el cine y la pantalla como icono posmoderno.

De modo que sí, como se iba advirtiendo, a nivel representacional hay un cambio enorme con la normalización y saturación de pantallas, sobre todo con la masificación de la televisión, pues aunque lleve muchas décadas en mercado, ha vivido su paso de ser un lujo, a un estandarte del bienestar de la clase media, a la más básica comodidad de la clase baja, y como los móviles, diferenciando su acceso a las distintas clases y poderes adquisitivos a través de una continua obsolescencia y sustitución. Un bien tan básico como el calzado, pero igualmente con una gama distintiva dirigida hacia cada posible cliente. Aunque ya había pantallas antes, la del cine, esta dependía de un ritual particular en la que el entorno, la presentación y la comunidad presentaban un escenario muy diferenciado del resto de situaciones habituales, tales como la oscuridad, el silencio, la

experiencia compartida o la más básica interacción social. El cine no es la calle, no es el trabajo, no es la casa. Es un espacio alternativo en el que, precisamente, se abole la realidad externa y se sustituye por otra propia, la diegética. No hay cine que no sea de evasión, y aunque a éste se le considere el que prima la acción, lo lúdico, o el despliegue coreográfico, hasta el más crudo retrato de una problemática social solo permite la reflexión y concienciación al despegarnos de las preocupaciones y los pensamientos que nos acompañan, aunque solo sea de forma parcial. Con la cotidianización de las pantallas, esta liturgia se diluye hasta el punto en que la presencia o emisión de un programa a través de una pantalla nos pasa tan inadvertida, o tan poco llamativamente, como un cartel en un muro. Entre medias, los muy variados estilos de consumo que las pantallas presentan, desde la más básica compañía hasta la total dependencia, como una fuente de estímulos accesorios y casuales que amenizan los quehaceres de cada día. Prácticamente sería lo contrario a la evasión, o bien un parche, un influjo liviano y balsámico para tener la vista ocupada en tareas que no requieren total atención, o ya directamente una fuente de refuerzo y saturación de las problemáticas y necesidades que nos corroen. Una herramienta para estar en la realidad sin necesidad de estar literalmente.

La pantalla es, entonces, ¿un motivo, un objeto, un fetiche? ¿Como el arma o el vehículo lo fueron y siguen siendo? No lo parece, o al menos potencialmente, no es algo tan meramente representacional, ni expositivo, algo neutro. Su carga metareflexiva hace de su potencialidad, más que el espejo lo fue en la pintura, una proyección interminable, cual matrioska de electricidad estática, una *mise en abyme* hasta ahora no superada, pese a los cromas, o la generación digital, que no son más que una evolución técnica, no trascendental. A su vez, y en su sucesividad o concatenación, el fragmento de entidad propia más potente del resto, aquel que abraza su naturaleza de inserto, que la muestra como su propia particularidad, y cuyo contenido es el aporte que lo conforma, sustituible pero condicionador, no accesorio. Como eslabón de una cadena rizomática, como nódulo cargado de significación, parte de un mismo sistema, el film propiamente dicho. Es interesante que Jameson cite a Nam June Paik, cuyas esculturas formadas por pantallas catódicas o cuyo libro “We are in open circuits”, hace referencia evidente al rizoma de Guattari y Deleuze:

Creo que el emblema de mayor impacto, de entre los que representan este nuevo modo de pensar las relaciones, es la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisión, difusas o superpuestas, se sumen a intervalos en una

exuberante vegetación o parpadean desde un cielo poblado por nuevas y extrañas videoestrellas, recapitulando una y otra vez secuencias preseleccionadas de bloques de imágenes que nos devuelven a los momentos asincrónicos de las distintas pantallas. Hay espectadores que practican la estética antigua y que, aturcidos por esta discontinua variedad, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia de imágenes relativamente indiferente que puede seguirse en ella tuviera algún valor orgánico por sí misma. Al espectador posmodernista, en cambio, se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita; a este espectador se le invoca a producir la mutación evolutiva sufrida por David Bowie en *The Man Who Fell to Earth*, y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vívida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba a llamar “relación”): algo para cuya definición el término “collage” no es todavía más que una denominación muy pobre. (Jameson, 1995).

El gesto de diferenciar al rizoma del collage presta la mayor importancia al inserto como resultado y parte efectiva de un todo, más que a su fractura o procedencia. Sin embargo, lo que potencialmente puede expresarse con esta materia, sea en las artes plásticas como en el cine, no es la corriente habitual en la narrativa cinematográfica, que lo usa generalmente como recurso sintetizador de una información pública o como el objeto cotidiano que es, sobre el que se estructura la sala de estar, como en otro tiempo pudiera ser la lámpara o la chimenea. La pantalla como motivo cinematográfico no aparece, tampoco, de forma causal, como consecuencia de la mezcolanza entre realidad subjetiva e hiperrealidad, sino que ambas son consecuencia de la proliferación de las pantallas y, de forma pareja, síntoma de este fenómeno más que ser síntoma el uno del otro. Es decir, con la comercialización masiva de la televisión, los ordenadores y ahora los móviles, por un lado, se fomenta la realidad mediada, derivada, a la vez que el objeto, su presencia y su textura se convierten en parte del paisaje cotidiano, como lo hace un cuadro, matizado por el requisito de darle al botón de encendido. Llegará el tiempo, si no ha llegado, en el que la pantalla permanezca continuamente encendida solo por la posibilidad de en algún momento coincidir frente a ella y prestarse a atenderla, o solo por la ilusión de que está allí para satisfacer esta comodidad, aunque en ningún momento se le saque partida. Habría que ver cuánto no ha calado esta manía, solo debido a la necesidad de ahorrar energía.

Así, el discurso habitual de cada individuo es susceptible de convertirse en un compendio de citas, en el que su opinión personal parte de la información dictada mediáticamente, a

partir de su agenda cultural e ideológica. Hasta estableciendo un argumentario crítico con la información obtenida, sigue teniendo ésta de base y posicionarse a favor o en contra de tal argumento no deja de circunscribirse a determinado tema de autoproclamada “actualidad”. En la época del *trending topic* los focos de la opinión popular parecen emerger del punto de vista personal, pero parten y confluyen en un mismo *hashtag*, como ejercicio democrático de un sentimiento plural, el gesto de participar desde el propio púlpito para aportar su mención. Si bien es distinto lo que permite internet, abriéndose a la diversidad de voces mediante la inmediatez y la multidireccionalidad, muchas veces no es más que otro utensilio de consolidación hegemónica, y ya es común ver en multitud de programas cómo superponen y mencionan su autogenerado *hashtag*, animando a su público a interactuar. Desde el nombre del programa seguido del número de episodio, hasta sintagmas particularmente concretos y fugaces, que aluden al tema que se está debatiendo en ese fragmento de la emisión.

Sin embargo, la proliferación de pantallas en las películas no necesita para su mayor presencia estar tan presente durante el metraje de estas pese a lo continuamente presentes que están en nuestras vidas. Tratar de ser tan rigurosamente fieles a esta presencia sería darles, en el cine, demasiada, ya que la cotidianización de las pantallas tiene precisamente ese efecto en nuestras vidas, esa impresión, la de ser pasadas por alto debido a la continuada exposición que en nuestro día a día han logrado. Enmarcar tan excesiva exposición en una obra sería más propio, más identificable, con una pieza conceptual, pues la justa medida. La grabación hipotética de una tarde de *zapping* realizada por otra persona, si bien podría coincidir con la de cada uno, se haría un ejercicio tedioso y forzado, porque lo único bueno que tiene, o al menos la mitad de sus ventajas, es justamente esa ilusión de libertad que da el poder escoger inmediatamente lo que uno ve, como respuesta a un propio interés, bastante flexible, dentro de una oferta ya de por sí limitada. Más bien, uno elige qué no ver antes que qué ver, pues no está en su mano exigir con antelación el siguiente dial.

Ni siquiera el vídeo bajo demanda permite este lujo, el de la elección razonada y específica, ya que aunque se libre del horario forzado y de la emisión simultánea, su catálogo sigue siendo problemático desde sus dos extremos, el de ser una oferta limitada y el de saturar mediante el exceso. Su solución es también su trampa, su dependencia: la correlación temática y la recomendación algorítmica. Así, la dependencia por las

pantallas, y sin necesidad de darle preponderancia a la del móvil, por tanto agravada como específica, no lo es ya tanto por la necesidad de estar en el mundo, de estar enterado, sino de “estar”, simplemente, como es estar uno en su tiempo, en su versión oficial. Aunque la información que haya consumido no se pusiera nunca en común, no para poder comentar, sino para participar atomizadamente, de forma particular, de lo que en ese momento la Historia escribe, de la impronta mediatizada, que es la que, aunque en un futuro se cuestione, perdurará. Existir “ajeno al mundo”, como ajeno a los medios, implica a estar alturas una serie de decisiones, casi esfuerzos, comparables al abandonar la ciudad para irse a ocupar un pueblo abandonado.

Una fantasía bucólica recuperada, pero aun frustrada, cuando hasta en el campo llega señal. Uno no puede no verse expuesto a las pantallas, y evitarlo es prácticamente una excentricidad. Negarse a tener un móvil, una tele o un ordenador no impide dar con una proyección en el metro, con un salvapantallas publicitario, con un cartel animado, incluso con una macropantalla colgada de un muro, cuando se va de paseo. Pero esta invasión no es tan programática, ni su escalada tan conducida por la tendencia al exceso, sino que la evolución tecnológica del tubo y el cátodo al plasma plano es lo que ha permitido esta proliferación, mediante su versatilidad y su abaratamiento. Igualmente, sus posibilidades de comunicación tanto diferida como inmediata, la posibilidad de escoger, lo han hecho un bien de primera necesidad como lo fuera el automóvil o el teléfono. El abaratamiento de sus precios, que por supuesto ha dependido de la evolución tecnológica, también lo ha hecho de la evolución del mercado, y tanto su cadena de fabricación y distribución masiva, como la precarización sistemática de su mano de obra, han contribuido a que se convierta un objeto a disposición de todos. Lo que no hace que estos aparatos no sean caros, por mucho que se abaraten, sino que mediante el marketing y la presión de grupo se conviertan en un bien aspiracional y el comprador esté dispuesto a aportar ese poquito más por ponerse al nivel de comodidades del resto. Aunque quisiera entenderse esto como un bien igualador, sería todo lo contrario. Las pantallas crean una realidad común, pero esta realidad es fragmentada: se crea una sociedad fragmentada. No es solo que la emisión de una pantalla pueda ser leída de forma diferente, sino que una misma pantalla ofrece, cada vez más, multiplicidad y variedad de contenidos.

Dicho todo esto, retomamos desde su inicio cómo las pantallas han aparecido a lo largo de la historia del cine. Aunque lo defienda como un icono posmoderno, como cualquier

otro, cuenta con sus primeros ejemplos de representación desde mucho más largo. El más icónico sería el de “El moderno Sherlock Holmes”, al verse Buster Keaton inmerso en la pantalla de cine, sufriendo los exabruptos que el encuadre y el montaje le someten, como el clásico corto de los Looney Tunes con el pato Lucas de protagonista, “Duck Amuck”, a merced de un nada inocente director. Este motivo, en el que se diluyen las fronteras entre la realidad de la audiencia y la proyección, cuenta con ejemplos mucho más recientes, pero no dejan de remitir a la reacción de las primeras audiencias con la “Llegada del tren a La Ciotat” de los hermanos Lumière. Posteriormente, hemos visto varios casos con la pantalla de cine, como “Saboteur”, en la escena previa al clímax en la Estatua de la Libertad, un tiroteo en medio de una sala de cine, en el que los disparos “reales” se confunden con los de la película que están viendo, causando la risa entre la mayoría de los asistentes, y la herida de muerte a uno de ellos. “Demons”, “Angustia” o “La rosa púrpura del Cairo” participarían de esto, las dos primeras amenazando a los espectadores de una película de terror, la tercera incorporando a Mia Farrow en el triángulo romántico entre dos dimensiones de realidad, la insatisfacción matrimonial durante la gran depresión y un drama de época. Ejemplos más recientes como la saga de “Scream”, “El último gran héroe”, “At the gates” o “The final girls” seguirían la misma estela, solo que esta vez con mayor índice de parodia y, en proporción, mayor autoconsciencia.

En lo que refiere a la pequeña pantalla, su presencia es mucho más extensa, estando tan presente y tan habitualmente como cualquier objeto cotidianizado, como una mesa o una ventana. Sin embargo, su connotación es tal que es la puerta a establecer la mínima cita o el menor comentario hacia lo que está emitiendo o lo que supone tener este aparato presente y dentro de cuadro. Si bien, desde su origen, la televisión y su mundillo han sido plasmados con ánimo crítico, como “Un rostro en la multitud”, “Solo el cielo lo sabe”, “Network”, “La grande lessive” o “La muerte en directo”, de un tiempo a esta parte es un recurso común para sobreencuadrar lo que muestra el cátodo, sin abandonar la referencia de lo que queda fuera de su marco, sea un salón, un escritorio, un auditorio público o el puesto de trabajo. Tan poblado está el cine de aparatos de televisión que tratar de enumerarlos sería querer abarcar lo ingente, y reconocer sus ejemplos, carente de excesivo mérito. Pero, entre todo esto, sí vale la pena fijarse en la inventiva u originalidad con la que los directores lo han puesto en escena, y cómo hacen para sacarle partido. Así, es común que aparezcan televisores (y gente que los observa) en el cine de John Carpenter, pero hasta en el menor de los casos, se vale de estos para citar otra película, o

para transportarnos hasta la audiencia que aparece en la película, sin que dejemos de serlo en el espacio físico (Trois Couleurs, 2018). Recientemente, imágenes de su versión de “La cosa” aparecerían en la cinta de terror “The Lodge”, buscando vincularse a su antecesora.

Igual que como quedó enumerado anteriormente, son varios los ejemplos en los que el cine representa el paso de los personajes al interior de la pantalla de televisión, y viceversa: “The video dead”, “Permanezca en sintonía”, la saga de “The Ring”, “Pleasantville” e incluso, en cierto sentido, “Juegos de guerra”. Como, por otra parte, la posibilidad de que lo emitido traspase la pantalla hasta el espectador, afectándole de manera directa, física, como en la producción de Luc Besson “Kamikaze”, en la que un sofisticado aparato es capaz de asesinar a la gente a través de las ondas catódicas, o en “Doctor M”, de Chabrol, actualización de Mabuse en la que el villano se vale de la televisión para influenciar a espectadores, haciendo que se suiciden. La idea de que una ficción interactiva, como pueden ser los videojuegos, pueda tener repercusiones directas, vía ingesta en el sistema, cubre ejemplos desde “Tron” a “Nirvana”, “Matrix” o “Ready Player One”, mezclándose con los tópicos del cyber-punk y las incidencias sociales de la realidad virtual. Así, la idea de que un individuo establezca una relación romántica con un dispositivo mediante una interfaz también cuenta con exponentes como “Electric Dreams”, “Videodrome”, “Simone”, “Her” o “Blade Runner 2049”. Destaca “I love you”, de Ferreri, en la que el protagonista, interpretado por Christopher Lambert, un joven huraño y retraído, da con la horma de su zapato al quedar cautivado por la imagen femenina que emite su televisor, o “Bienvenido, Mr. Chance”, que toma este motivo del consumo obsesivo de imágenes televisivas, no ya solo para satirizar sobre dicho comportamiento, sino subrayando que en su medida extrema, supone directamente vivir ajeno a la realidad.

Un caso similar al de la televisión se pudo apreciar unos años más tarde con la comercialización del vídeo doméstico, convirtiendo al plano subjetivo del operador de cámara, y del personaje con su videocámara, nuestro propio ojo. La normalización de su textura, la imperfección de su calidad, sería normalizada precisamente desde el ámbito doméstico: bodas, bautizos, comuniones y cumpleaños, sin olvidar los que nutren formatos televisivos como “America's Funniest Home Videos” y sus muchas adaptaciones y derivados. Gracias a esto, desde mediados de los ochenta, no solo este era

un recurso normalizado, sino que hasta en algunas películas era el eje principal que las conducía, haciendo de su imperfección y de su textura una credencial, una pátina, por irónico que parezca, de proximidad y verosimilitud: “Tapeheads”, “Mi vida”, “Sexo, mentiras y cintas de video”, “Henry, retrato de un asesino”, “Benny’s video” o “American Beauty” serían varios ejemplos de este recurso, prematuramente agotado, y consecuentemente asentado. Cuenta Tarantino que eliminó del montaje final de “Pulp Fiction” una escena en la que Mia Wallace apunta con su cámara a Vincent Vega y lo entrevista, al darse cuenta de que en esa época era un recurso que utilizaba todo el mundo, por lo que, convertido en cliché, ya no tenía gracia. Ahora, en la búsqueda de la originalidad y gracias a la permisividad formal, puede hacerse toda una película mediante cámaras de seguridad, como “Look”, establecer un nexo verosímil para un *found footage* como “V/H/S”, o establecer una narrativa en diferido como el corto español nominado al Oscar “Timecode”. Que, por cierto, comparte nombre (o prácticamente, siendo “Time Code”, separado) con la película de Mike Figgis que utiliza la misma premisa que hemos utilizado para describir “Look”. En una sociedad en que la monitorización videográfica constante está normalizada, tanto como medida testimonial, como forma de interacción social, su estética y aplicación a la ficción es igualmente normalizada. No solo para que el espectador se sumerja en la historia que ofrece, sino porque esa apariencia ficcional, que a priori dificulta la suspensión de incredulidad, a su vez supone, en su apariencia de entretenimiento neutro, una herramienta más persuasiva.

Es evidente que la ficción convencional consiste, de hecho, en un modo de recepción que busca establecer una relación “basada en la fantasía” entre el espectador y las historias responsables de legitimar y reproducir valores, ocultando la dimensión política de la fábula y su papel en la reproducción sistémica, al declararla ajena al mundo real o un instrumento para la evasión. La ficción “basada en hechos reales”, por su parte, contribuye a este ocultamiento de las dimensiones política y pragmática de la ficción en general, introduciendo una vuelta de tuerca más. Por una parte, al identificar, como se ha dicho, verdad y factualidad documental y al introducir la lógica de lo factual en el territorio de la ficción; por otra parte, al sugerir que el resto de las ficciones (las, supuestamente, no “basadas en hechos reales”) estarían totalmente al margen de la realidad (Carrera, 2020).

Que “Starship Troopers” hable del fascismo o que “Distrito 9” hable del apartheid a través de la ciencia ficción podría remitir meramente a la sátira, pero el empleo de insertos informativos o el estilo documental habla de algo más profundo, de cómo las herramientas estéticas propias de la realidad o la ficción se nos presentan ya mezcladas, al estar

familiarizados con ellas, según las intenciones de quienes están tras la cámara. No es que el cine imite a las películas, como la teoría de que en Hollywood se han quedado sin ideas y se dedican a reutilizar todo, sino que el cine imita el lenguaje del audiovisual, y aunque esto parezca una obviedad, no lo es tanto como la idea de que su lenguaje se ha creado y se crea a partir de las obras hechas más que de la inventiva y la experimentación. Se trata más de la conformación de una hiperrealidad a la que se recurre a la hora de contar películas, no sus clichés, no sus convenciones, sino a una especie de dimensión alternativa con forma de lente, no exagerada pero sí selectiva, que hace del acudir a las películas como referencia formativa no sea un ejercicio intencionado, aun en los casos que lo sea, sino la vía lógica, la vía óptima, de dar confluencia a la historia propia dentro de la tradición fílmica. Porque la tradición es evolutiva, va en paralelo a la realidad y su alusión es cada vez más nimia, no solo porque no necesite de la realidad, sino porque necesita del lenguaje que la expresa, lo que es una experiencia distinta. Volveríamos a la idea de simulacro, al tratarse de imágenes que manan, no tanto de la realidad, sino de otras imágenes.

De esta forma, la digresión, cuando funciona, se convierte en tradición porque trasciende al pasado al hacerse presente, al hacerse. Carax es trascendente porque abre la forma, y mientras que la mayoría no pueden evitar hacerlo pese a que tengan otras intenciones, Carax lejos de evitarlo, no lo cuestiona, sino que lo abraza. De lo que para otros es el aporte puntual, Carax construye una película entera. Que el cine hable de otras películas, que recurra al propio cine, su metarreferencialidad, no es el fenómeno, es el síntoma de un fenómeno que ha evolucionado hasta normalizarse, hasta hacerse sutil, hasta camuflarse. El fenómeno es mayor, es el de la convivencia, como en el paso de vivir en cuevas a vivir en cabañas, de pronto se tienen ventanas. Pero no es una evolución unidireccional, sino que las pantallas, después de equipararse a las ventanas, han permitido volver a la cueva. O al menos, echar las cortinas. Como Ida Lupino en “Un santuario de 16 mm.”, ya no solo prescinde de la información exterior, sino también de la interior. Su realidad, sus recuerdos, son sus películas.

Esta hiperrealidad está tan asentada que, como otrora alguien pudiera pensar que el Cid realizó su última carga lo hizo ya muerto, sujeto a su montura, habrá quien crea que Hitler murió como se muestra, con toda licencia, en el final de “Inglorious Basterds”. La reverberación es tal que el propio Tarantino distingue, entre sus películas, aquellas que

ocurren en su universo, en su hiperrealidad normalizada (“Reservoir Dogs”, “Pulp Fiction”, “Jackie Brown”), como aquellas que existen dentro de dicho universo y van a ver los personajes que éste pueblan (“Kill Bill”, “Death Proof”, “Abierto hasta el amanecer”). Con estas credenciales, con semejante capacidad de influencia, con tan alta dosis de autoconsciencia, parece el epítome del autor posmoderno. Para desarrollar este tema, ¿por qué centrarse en Carax y no en Tarantino? Porque, en cierto modo, la fórmula de Tarantino no se ha visto sujeta a ningún cambio trascendente, lo que hace de su obra coherente entre sí, pero también repetitiva, encontrando gran dificultad para superar la maestría de sus primeras películas. Irónicamente, el estadounidense ha tenido tanto éxito, que se ha podido permitir, o se ha visto obligado, a mantener cierta constancia de estilo, y aunque de su primera película a la última puede apreciarse una evolución como cineasta, no queda tan patente su interés por innovar, reinventarse y abrirse a otras formas, del modo que lo hacen las corrientes posmodernas cuando toman conciencia de las vías que han quedado abiertas, o cuando participan de dicha progresión de manera activa.

A abrir la forma, como exponente de todo el compendio. Leos Carax sí que lo hace, y sin necesidad de traicionar sus inquietudes ni sus rasgos estilísticos; sino que precisamente, lo consigue al abrazarlos, al no renunciar a ellos. Por eso vale la pena centrarse en él. Porque, sin necesidad de comparar cuál de los dos es más propiamente un autor, o si él mismo es su propia marca o franquicia, es cierto que Carax, por convicción o por necesidad, se ha visto reinventándose con cada vástago fílmico, y Tarantino más bien ha ido consolidando su sello y estilo, lo que puede resultar tan complaciente como repetitivo. Carax lo ha ido ampliando, lo cual es distinto. Y si cabe esta comparación y no con J.J. Abrams o Kevin Smith o Christopher Nolan es porque ambos representan un estilo lo suficientemente reconocible e inconfundible para considerar, sin lugar a dudas, su autoría; cuando en realidad, Tarantino está haciendo lo mismo que los antes mencionados, que es tomar cultura pop para hacer más cultura pop. Y Carax, a día de hoy, es de los pocos que mezcla alta y baja cultura, referencias pop y citas eruditas, cine de género y cine de vanguardia, para hacer cine-arte (o, como se apoda genéricamente en la industria, *arthouse*).

Para concluir con un estado de la cuestión, en cuanto a lo que cine posmoderno en general se refiere, la actualidad demuestra estar cada vez alcanzando límites extremos (que no insospechados, si recordamos los tiempos) en la cuestión de un cine orientado a las masas

y otro más alternativo. A propósito de “El ascenso de Skywalker”, se han revelado públicamente las dinámicas, la manera de proceder de los estudios en su ánimo de contentar a la mayoría, y a la vez de la dificultad de completar algo unitario y con entidad, cohesionado, original, o por lo menos, con una personalidad propia:

Blockbusters are no longer developed; they’re reverse engineered from previous successes. The most famous advice in Hollywood history might be screenwriter William Goldman’s maxim that “Nobody knows anything,” but the modern franchise machine sure likes to imagine that it can solve for X because it knows what worked for previous movies. Does this system ever yield good movies? Sure. Plenty of them. One benefit of the reverse-engineered blockbuster is that it’s rare for a truly terrible one to make it to the screen (most fall somewhere between pleasantly mediocre and pretty okay). But it’s also rare for a blockbuster to be genuinely great (though it does happen, as with films like *Black Panther* and *The Last Jedi*). The majority of blockbusters are defined less by what they try to say and more by what they try to give you, which is exactly what they think you want: a smorgasbord of the things you loved from earlier movies, sandwiched tightly together in the same place, so you can gawk at them for a few moments, and then move on to the next exhibit²⁶ (VanDerWerff, 2019).

La búsqueda de minimizar riesgos supone una gran merma con lo que podría conseguirse en la obra final. Y, no obstante, no consigue evitar la reacción negativa, o cuanto menos, la contestación crítica. De lo que se puede deducir una curiosa realidad, que el riesgo es inevitable y que, en un escenario tan cambiante, los estudios de mercado no garantizan un éxito, sino que como mucho, amortiguan un fracaso. Sobre esa falta de riesgo, Scorsese, recientemente, ha alzado su voz:

Some say that Hitchcock’s pictures had a sameness to them, and perhaps that’s true — Hitchcock himself wondered about it. But the sameness of today’s franchise pictures is something else again. Many of the elements that define cinema as I know it are there in Marvel pictures. What’s not there is revelation, mystery or genuine emotional danger. Nothing is at risk. The pictures are made to satisfy a specific set of demands, and they are designed as variations on a finite number of themes. They are sequels in name but they are remakes in

²⁶ “Los blockbusters ya no se desarrollan; son ingeniería inversa de éxitos anteriores. La advertencia más famosa en la historia de Hollywood puede ser la máxima del guionista William Goldman, que “nadie sabe nada”, pero a la maquinaria de la franquicia moderna le gusta imaginar que la X se puede resolver porque sabe qué funcionó en películas anteriores. ¿Acaso ese sistema cosecha alguna vez buenas películas? Claro. Muchas. Una ventaja de la ingeniería inversa del blockbuster es que raramente llega a las pantallas una película realmente horrible (la mayoría van de agradablemente mediocre bastante pasable). Pero también es raro para un blockbuster que sea genuinamente genial (aunque esto pasa, con películas como *Black Panther* o *Los últimos Jedi*). La mayoría de los blockbusters se definen menos por lo que intentan decirte y más por lo que intentar darte, lo que es exactamente lo que piensan que quieres: un bufé de cosas que te gustaron de películas anteriores, apretadas en el mismo lugar para que puedas embobarte durante unos momentos, y luego pasar a la siguiente exhibición.”

spirit, and everything in them is officially sanctioned because it can't really be any other way. That's the nature of modern film franchises: market-researched, audience-tested, vetted, modified, revetted and remodified until they're ready for consumption. Another way of putting it would be that they are everything that the films of Paul Thomas Anderson or Claire Denis or Spike Lee or Ari Aster or Kathryn Bigelow or Wes Anderson are not. When I watch a movie by any of those filmmakers, I know I'm going to see something absolutely new and be taken to unexpected and maybe even unnameable areas of experience. My sense of what is possible in telling stories with moving images and sounds is going to be expanded. (...) In the past 20 years, as we all know, the movie business has changed on all fronts. But the most ominous change has happened stealthily and under cover of night: the gradual but steady elimination of risk. Many films today are perfect products manufactured for immediate consumption. Many of them are well made by teams of talented individuals. All the same, they lack something essential to cinema: the unifying vision of an individual artist. Because, of course, the individual artist is the riskiest factor of all²⁷ (Scorsese, 2019).

Lo interesante de estas opiniones es que, pese a que ambos denuncian un estado del oficio y de la industria lamentable, acaban por dar cabida a las alternativas y ejemplos que conforman una situación más compleja, más completa y más alentadora de lo que pretendían de partida: por un lado, “Pantera Negra” y “Los últimos Jedi” como las excepciones, interesantes, diferentes y narrativamente ambiciosas que aún pueden surgir y surgen dentro de un engranado y jerarquizado sistema de franquicias; por el otro, Paul Thomas Anderson, Claire Denis, Spike Lee, Ari Aster, Catherine Bigelow y Wes Anderson, como ejemplo de los autores vigentes, “artistas individuales”, personales y arriesgados, que participan del sistema encontrando un equilibrio entre sus intereses artísticos y la demanda de un público que busca algo más que lo que ya ha conocido. Leos Carax, evidentemente, forma parte de este grupo, como “artista individual”, y este mismo público está esperando su próximo estreno. El éxito de “Once upon a time in Hollywood”

²⁷ “Algunos dicen que las películas de Hitchcock les resultan homogéneas, y quizá es cierto – el propio Hitchcock meditó sobre ello. Pero la homogeneidad de las franquicias cinematográficas actuales es otra cosa. Muchos de los elementos que definen el cine a mi entender están en las películas de Marvel. Lo que no tienen es revelación, misterio o un peligro emocional auténtico. No arriesgan nada. Las películas están hechas para satisfacer una serie de demandas, y están diseñadas como variaciones de un número finito de temas. Se dicen secuelas, pero en el fondo son remakes, y todo en ellas está oficialmente dictado porque no cabe otra opción. Ésa es la naturaleza de las franquicias modernas: de estudios de mercado, testadas por la audiencia, probadas, modificadas, revisadas, y remodificadas hasta que son aptas para el consumo. Otra forma de plantearlo sería que son todo lo que las películas de Paul Thomas Anderson o Claire Denis o Spike Lee o Ari Aster o Kathryn Bigelow o Wes Anderson no son. Cuando veo una película de uno de estos cineastas, sé que voy a ver algo absolutamente nuevo y que me llevará a lugares inesperados e incluso puede que a innombrables áreas de la experiencia. Mi sentido de lo que es posible desde el contar historias a través de imágenes en movimiento y sonidos va a ser expandido. (...) En los últimos 20 años, como todos sabemos, el negocio del cine ha cambiado en todos sus frentes. Pero el cambio más lamentable ha pasado sigilosamente y con nocturnidad: la gradual pero constante eliminación del riesgo. Muchas películas actuales son productos perfectos manufacturados para el consumo inmediato. Muchos de ellos están bien hechos por equipos de gente con talento. Todos iguales, carecen de algo esencial al cine: la visión unificada de un artista individual. Porque, por supuesto, el artista individual es factor más arriesgado de todos.”

o “Midsommar” confirma especialmente esto, la persistencia de una isla con personalidad y estilo, que arriesga con sus particulares licencias narrativas y su contenido ritmo, en un mar de *blockbusters* de verano.

CAPÍTULO 3 - Análisis de la obra de Carax

En este capítulo se introduce cada obra por separado, para posteriormente describir y analizar los elementos que las componen, y desgranar sus rasgos y características.

3. Análisis de la obra de Carax

3.1. “Chico conoce chica”

Para conocer la génesis de esta película, y por extensión del resto de la carrera de su director, hay que entender las particularidades que la cinematografía francesa ha mantenido y mantiene desde hace varias generaciones, y su particular orientación hacia el cine de autor. Como tantas veces, el reconocimiento de una generación no va solo dependiendo de una voz colectiva que toma forma a través de las obras que se crean, sino que responde a un determinado aparato capaz de promoverlas y apoyarlas, conformando no solo un “grupo de estilo”, cuyo cariz depende demasiado de la estética, sino una serie de “olas” que, oportunamente agrupadas suponen la renovación o el progreso de una cultura, que se hace patente al tomar por objeto de análisis a las obras creadas, en este caso las películas. De este modo, la protección cultural que ha conocido la nación francesa es particularmente favorable a este tipo de obras, en comparación con otras distintas cinematografías, como la española. Hay que atender a que, pese a que de las Conversaciones de Salamanca se plantease un ideario en búsqueda de una mayor amplitud y renovación en el cine español, al encontrarse en el marco de una dictadura, no alcanzase la repercusión a nivel de apoyo político y económico hasta llegada la democracia, asentando unos criterios parecidos basados en calidad, proyección internacional y apuesta por los autores, en la llamada Ley Miró. Bien es cierto que el Nuevo Cine Español hubiera difícilmente aparecido sin una evolución a nivel estatal en el sistema de ayudas y de censura, pero este queda muy lejano de la labor que llevó a cabo André Malraux en Francia.

Así, en 1959 coinciden su nombramiento como Ministro de Estado, encargado de los asuntos culturales, y se proyecta el sistema de subvenciones a la cinematografía del CNC, “l’avance sur recettes du Centre national du cinéma et de l’image animée”. No es casual que ese mismo año comenzase a dar sus primeros pasos lo que se acabaría de conocer como la Nouvelle Vague. Puesto en práctica en 1960, su objetivo es “favorecer la renovación de la creación e incentivar la realización de obras nuevas, así como apoyar un cine independiente, audaz a la vista de las normas del mercado, que no puede encontrar un equilibrio financiero sin la ayuda pública”. En los años ochenta, esta política se unió

al incremento de la participación cinematográfica de las “sociedades televisivas”, tanto en la parte de la producción como en las compras para emisión. Casando con los criterios establecidos, las primeras películas de Leos Carax se vieron beneficiadas del apoyo económico del CNC (Journot, 2005). En cuanto a la génesis creativa, descubrimos por el propio director que la idea de un encuentro amoroso, que se frustra por el *background* de cada uno, llevaba ya tiempo rondándole la cabeza:

J'avais pensé a un projet. Je ne sais pas si tu as vu ce vieux film, un beau film, *Elle et lui*, de Leo McCarey. Je voulais refaire un peu ça, un couple d'astronautes, une femme et un homme, qui étaient envoyés sur la lune; ils tombaient amoureux l'un de l'autre, sur la lune, en apesanteur, en faisant leurs essais. C'était vraiment le grand amour. (...) Ils revenaient sur terre, et évidemment il y avait l'épouse qui attendait le type, le mari qui attendait la femme, et c'était la fin. Même physiquement, l'amour était moins bon que sur la lune. Pour produire ça, il faudrait d'abord faire des repérages, personne ne va payer ça...²⁸ (Garrel, 1984).

Efectivamente, parece difícil de financiar un drama romántico con el despliegue de medios de “Gravity”, y aun acotándose a una escala más pequeña, la idea de mezclar una *space opera* con tintes poéticos y un melodrama resulta, cuando menos, insólita. Pero podemos apreciar cómo gran parte de esos elementos permanecen en “Chico conoce chica”, abandonando el contexto espacial por uno más “con los pies en la tierra”, literalmente. Se nos presenta a dos personas, el chico y la chica, que hasta entonces no se conocen, sin que en ese momento alcancen a tocarse, unidos y a la vez, separados, por un portero automático. La fascinación que ella causa en el chico, responde a sus fantasías, a su anhelo tras la ruptura amorosa, de recuperar, o de conseguir por fin, dar con aquella que sea la definitiva. Pero en el mundo real, todo son dificultades. Pese a estar en el mismo planeta, en la misma ciudad, han de lidiar con sus propias vidas hasta que el velo que los separa desaparezca. Él ha de superar su crisis, ya pasada, y ella ha de superar la suya, aún en proceso. Pero no solo están en momentos del proceso distintos, sino que lidian con él de manera muy diferente. A sabiendas del final, se revela como más trágico que se produzca el encuentro a que no llegue a producirse. En cierto modo, la premisa es la misma, pero sucede en las calles de París, y bajo sus techos. Sin dejar de estar presentes,

²⁸ “Se me había ocurrido un proyecto. No sé si has visto esta película antigua, una bella película, *Tú y yo*, de Leo McCarey. Quería rehacerla un poco así, una pareja de astronautas, una mujer y un hombre, que son enviados a la luna; se enamoran el uno del otro, en la luna, en ingravidez, haciendo sus intentos. Ése es verdaderamente el gran amor. (...) Vuelven a la tierra y evidentemente hay una esposa que espera al marido, el marido que espera a la esposa, y eso es el fin. Incluso físicamente, el amor era peor que sobre la luna. Para producir esto, habría que construir localizaciones, y nadie va a pagar por ello...”

como si fuera un motivo recurrente, las alusiones al espacio y a los astronautas, y el cielo nocturno salpicado de luces.

Aunque la estructura de la película es lineal, y vemos en orden el proceso por el que pasan los dos personajes protagonistas, se cuenta, más que en los actos que llevan a reunirlos, en los momentos que quedan entre medias. Aunque la focalización de la narración está en el chico, también se muestran los tiempos muertos de la chica, en la soledad de su apartamento, pero con mucha menos alternancia. Aun así, más allá de la orientación de las secuencias hacia el desarrollo de la historia, los fragmentos que la componen recrean, en su escenario y sus situaciones, casi abstracciones dentro de la propia película, dándoles a cada una por separado la entidad del cortometraje, de manera casi conceptual, sintetizando en los pocos minutos de cada una un recurso narrativo y formal que, en la concatenación de éstas, consigue no desprenderse de su unidad. Su sinopsis sería: Alex, un joven que habita en París, lamenta que su pareja, Florence, se haya ido con su mejor amigo, Thomas, al que intenta matar al borde del Sena. En paralelo, Mireille sufre el distanciamiento por parte de su novio, Bernard, hasta el punto de fantasear con cortarse las venas. Alex, que sueña con recuperar el amor por una chica, se queda una invitación que ha perdido Bernard en una cafetería para, días más tarde, colarse en una fiesta. Allí conoce a Mireille, quedando fascinado por ella, e intenta expresarle lo que para él significa, pero ella está en duelo, ajena. En el último momento, se produce el tan esperado encuentro, trágicamente en las peores circunstancias y con fatal consecuencia. Sin embargo, todo este argumento, aun con ánimo de ser fiel a lo que la película nos relata, no le hace justicia al relato en sí mismo, compuesto de momentos, de lugares, de imágenes y acontecimientos que hacen que la trama no sea complicada, sino compleja, avanzando más que por causa y efecto, por capas acumulativas de sentido, como estrofas.

Ante tan novedosa propuesta hubo variedad de críticas, apuntando muchos lo joven que era el autor de la obra, así como ésta representaba un retrato de la juventud contemporánea. El impacto que logró conseguir tras su proyección en Cannes le sirvió para ganar cierta visibilidad en prensa, así como proporcional expectación, dedicándosele una página doble tanto en *Le Monde* como *Libération* (Philippe, 1984). Las palabras de Daney no eran para menos, y alentaban a pensar en una aparición no ya solo de renovación, sino de revolución: “Un frêle fantôme hante tout le festival, celui du premier

film du jeune cinéaste (peut-être) génial. La «révélation», comme on dit dans la presse, l'«espoir», l'assurance que le cinéma continue, produit ses Rimbaud et ses «poètes de sept ans» contre vents et marées, qu'il repart à zéro, qu'il ne meurt pas. (...) Hier, nous avons vu *Boy meets girl*, premier long métrage de Léos Carax. C'est un vrai premier film et c'est (parions sur lui) un vrai auteur. Mais comme on l'est à son âge, c'est-à-dire à 23 ans. Le film est évidemment inégal, bancal et troué d'impasses, mais il respire le cinéma et il date de 1984. (...) Par ailleurs, Carax a, chose rare, un don pour la poésie”²⁹ (Daney, 1984). Esa convulsión permanece, pese a reconocérsele sus errores, de modo que mientras que unos inciden en el interés de que un joven esté haciendo películas de jóvenes, cuando se habitúa a que la juventud sea un reclamo en manos de autores ya maduros (Guibert, 1984); otros han de añadir su irregularidad y libertad de licencias: “El estilo de Carax resulta unas veces irritante y otras desconcertante, pero no deja indiferente. En su caligrafía se advierten influencias, homenajes, guiños de complicidad cinefílica. Quiere Carax ofrecer una visión original, una definición nueva –melodramática y desesperanzadora- de la relación amorosa, de la sociedad juvenil de estos años ochenta en los que tan poco cuentan los jóvenes” (Crespo, 1985).

Por supuesto, también se reitera su recurrencia a la citación, ya atisbando la dificultad de reconocer sus referencias a la Nouvelle Vague, o a que sean como las que hizo la Nouvelle Vague: “Mr. Carax is 24, but “*Boy Meets Girl*” looks like the work of a talented 18-year-old, someone who still spends more time inside the Cinematheque Francaise than outside it. Even the film's weightily ironic title is a reference to movies, the Hollywood movies that fascinated the New Wave film makers, whose own films were something else entirely”³⁰(Canby, 1985). Quizá por tal reconocimiento a través de la obra de otros, o por la irregularidad del acabado final, la juventud del director se interpretó tanto como una voz necesaria como de un realizador precoz, y su aparición, por eso, queda reflejada en los artículos, tanto como descubrimiento, como promesa. Lo interesante es que, a diferencia de muchas otras películas, parecía inevitable hablar de la película sin hablar

²⁹ “Un sutil espíritu encanta todo el festival, aquel del joven cineasta (posiblemente) genial. La “revelación”, como decimos en la prensa, la “esperanza”, la seguridad de que el cine continúa, produce sus Rimbauds y sus “poetas de siete años” contra viento y marea, que comienza de cero, que no muere nunca. (...) Ayer vimos *Chico conoce chica*, primer largometraje de Leos Carax. Es una auténtica ópera prima y (hablamos de él) un verdadero autor. Pero como se es a su edad, es decir, a los 23 años. La película es evidentemente irregular, floja y plagada de parones, pero respira cine y data de 1984. (...). Por otra parte, Carax tiene, cosa rara, un don por la poesía.”

³⁰ “El señor Carax tiene 24 años, pero “*Chico conoce chica*” parece la obra de un talentoso chico de 18, alguien que todavía pasa más tiempo en el interior de la Cinemateca Francesa que fuera de ella. Incluso el fuertemente irónico título de la película es una referencia a las películas, el cine de Hollywood que fascinó a los directores de la Nouvelle Vague, cuyas películas propias fueron algo totalmente diferente.”

del autor que había detrás, casi eclipsándola, y el paso del tiempo ha favorecido que, sin que sea posible del todo, pueda hablarse de autor y obra por separado.

Como sentenciaban para el estreno televisivo en España: “¿Cine posmoderno? Sin lugar a dudas, pero nadando por la orilla salvaje del riesgo y la innovación” (Batlle, 1991). Así como el trabajo de Carax, se reconocieron los méritos tanto a la pareja protagonista como a la fotografía de Jean-Yves Escoffier: “Boy Meets Girl has been handsomely photographed (by Jean-Yves Escoffier) in black-and-white images that look as velvety smooth as fudge sauce atop vanilla ice cream. The performances are perfectly decent - Miss Perrier is especially good in a long Godardian monologue”³¹ (Canby, 1985). Junto a Alain Dahan como productor, los cuatro volverían a trabajar juntos en la siguiente obra del autor. Mientras que la relación Carax-Lavant, al prolongarse durante varias décadas, es un tema recurrente para abordar tanto a uno como al otro, Perrier solo volvería a su filmografía en un pequeño papel en “Mala sangre”, pero su aportación a “Chico conoce chica” no es menor, y su director le dedicaba estas palabras: “Mireille Perrier est une actrice intéressante pour ça. Elle travaille. Par exemple, elle a écrit la phrase que je préfère dans le dialogue: “Quand je l’ai rencontré, au début, il se sentait libre avec moi. Maintenant, il me reproche souvent des choses, des choses que je ne comprend pas. Pour lui, tout compte, mon passé, mon futur, mon présent et ma mort”. Ça, ça m’a éclairé”³² (Garrel, 1984).

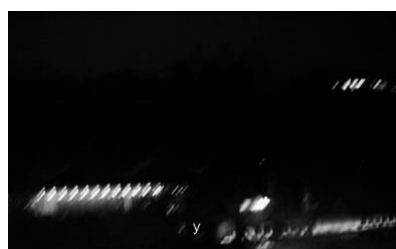
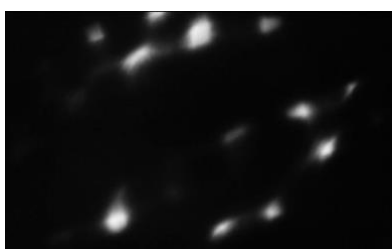
Veamos cómo se nos introduce en el universo de la película. Aunque este comienzo se prolonga hasta la aparición del personaje en el que se centra, es importante ver cómo se nos introduce en este mundo, precisamente porque es el tono y no la historia lo que da cohesión al resultado, y es aquí más que en el arco de sus personajes donde se prende la mecha que explota en el último momento. El film comienza con los créditos en blanco sobre fondo negro de la distribuidora, luego de la productora. En este cambio, el fondo pasa a ser pared, es textura. Es una superficie sobre la que se proyectan pocas luces difuminadas, como un foco a través de un tejido, más que parpadeando, latiendo

³¹ “Chico conoce chica ha sido bellamente fotografiada (por Jean-Yves Escoffier) en imágenes en blanco y negro que parecen tan aterciopeladamente suaves como la dulce capa de crema sobre un helado de vainilla. Las interpretaciones son perfectamente decentes – La señorita Perrier está especialmente bien en un largo monólogo Godardiano”.

³² “Mireille Perrier es una actriz interesante para eso. Ella trabaja. Por ejemplo, ella escribió mi frase favorita del diálogo; “Cuando le conocí, al principio, se sentía libre conmigo. Ahora, me reprocha muchas cosas, cosas que no entiendo. Para él, todo cuenta, mi pasado, mi futuro, mi presente y mi muerte”. Eso me deslumbró.”

tenuemente. Y sobre ella, el casting, el título, el equipo destacado. Y por último, el director. El sonido es nulo, es cero. Y se apagan las luces igual de rápido que aparecieron, fundiendo a negro. La imagen corta a una pared, a ras de suelo, junto a una puerta de madera desgastada por el tiempo. Un tenue resplandor entra por debajo, por un resquicio, pero la luz que destaca es otra, en la pared negra con zócalo blanco, un surtido de estrellas de cinco puntas que emulan la noche estrellada, tan poco realista y naïf que podrían decorar la habitación de un niño pequeño, pero que boceta la nictofilia de los adultos que se verá a continuación, marcando el tono del sentimiento e iluminación en el que se desarrollará la película. Nos deja literalmente a las puertas de la noche, uno de los muchos mundos alternativos que estamos a punto de atravesar, y que como la ciudad, engloba al resto.

Por fin, la luz al otro lado de la puerta se apaga, y oímos algo: el tráfico. Luego, los trazos de un rotulador mientras escribe, y a su vez la voz que enuncia lo escrito. “Aquí estamos todavía solos. Todo esto es tan lento, tan pesado, tan triste. Pronto yo seré viejo, y todo habrá por fin acabado.” Es una voz de niño, pero a la vez ronca, dificultosa y dilatada, con la guturalidad del ventrílocuo, y la mecanicidad del Alpha 60 de “Alphaville”. A la vez, infantil y llena de tristeza, de desencanto, que expresa un *taedium vitae* derivado, no de los excesos, sino de las carencias, de soledad y fugacidad. Mientras tanto, la imagen ha cortado a negro, y de éste, fundido a otro escenario: la orilla del Sena. Allí vemos aparecer un collar de cuentas budista sobre la mano de un desconocido, meditando. Y luego, al fondo, el reflejo de las luces sobre el río ondeando sobre su superficie, primero triángulos fuera de foco, luego brotes resplandecientes sobre el agua oscura, hasta ascender la cámara y mostrarnos la fuente de esa luz, un ferry parado lleno de gente y otros barcos de recreo en movimiento. La cámara aquí baila, no se está fija, haciendo de esta imagen descriptiva de la bahía nocturna, un mareante paisaje oscuro con destellos de luz difuminados en el arbitrario movimiento. Predominantemente penumbra, que acompaña a las últimas palabras que hemos oído: “... enfin... fini”. Algo nos va quedando claro. Ésta no es una película en blanco y negro. Es una película de brillo blanco sobre fondo negro.



“Chico conoce chica” (o “Boy meets Girl” en el original, como el film de Lloyd Bacon del 38, nunca “Garçon rencontre fille”) es, como las mejores óperas primas, una declaración de intenciones. La riqueza que atesora este primer film es tal que, cada vez que se revisiona, se descubre no ya una serie de detalles que pasaron desapercibidos, sino una nueva película. Se da, que como los primeros acercamientos al largometraje de los que luego serían grandes directores, que la obra aglutina todas las inquietudes y rasgos autorales que se verían desarrollados a lo largo de cada respectiva carrera. Esta categoría engloba películas brutas, directas, en las que la inexperiencia es más una ventaja que un inconveniente, pues su espontaneidad y libertad dan pie a un libre ejercicio de exposición personal, vómito artístico, sin los prejuicios y las exigencias externas de un segundo trabajo que ha de cumplir con unas expectativas, aunque su acabado sea más pulido. De este modo, uno puede descubrir “¿Quién llama a mi puerta” y, si no fuera por la precariedad de su formato, creer que es la última película de Scorsese, porque es más fácil interpretar que ha realizado una recapitulación de sus motivos (la religión, el crimen, la familia, los amigos, el rocknroll, el propio cine), que imaginar que los mantiene todos desde el primer momento. Así, podría decirse lo mismo de “Los 400 golpes”, “El pájaro de las plumas de cristal”, “Sangre fácil” o “Reservoir Dogs”, sin menospreciar ni restar valor a lo que acabaría por ser la obra posterior. Eso se podría decir de “Boy meets Girl”, no que no sea superada por “Mala Sangre”, “Pola X” o la inabarcable “Holy Motors”, sino que nunca se repetiría una expresión tan pura, tan inesperada, tan impresionante, como esta rareza de la primera mitad de los años ochenta. Y que daría a conocer a Leos Carax como el relevo de Jean-Luc Godard, o la nueva esperanza y promesa de la cinematografía francesa.

A la luz del resto de sus obras, y pese a lo acotado de su propuesta frente a obras más barrocas y con mayor despliegue de recursos estilísticos, esta se pondera como su película más redonda. Podría ser, a primera vista, por la sencillez de su premisa, ya que si ésta es un vehículo para articular todas las ideas y alardes visuales a los que les quiere dar cabida, es de ayuda apoyarse en un tópico tan conocido como el despertar romántico entre una chica y un chico. El argumento no tendría agujeros, la historia se desprende de sus irregularidades, y el espectador es capaz de mantenerla en un segundo plano sin distraerse por los estímulos que emanan de sus imágenes. Sin embargo, no es más que la impresión del que la lee a grandes rasgos, ya que, de cuestionar su contenido, de profundizar en su narrativa y en el orden de los acontecimientos, tampoco quedaría decepcionado.

Entendería que se trata de una película de historias cruzadas en la que el foco se mantiene en el protagonista, hasta cuando no lo vemos, para descubrir un entramado de relaciones frustradas, entretejidas de amor, rechazo y soledad, con hilo blanco e hilo negro a doble puntada, y aguja ensangrentada en su punta. Como si fuera “Lola”, de Jacques Demy: una coreografía de almas. Las dimensiones que conforman una película, ya sean su forma o su contenido, su historia y contexto, sus personajes e idiosincrasia, sus imágenes y sus sonidos, son colmadas de emoción, de sentido; se vuelven hiperbólicas, precisando su revisitado, pues cada plano, cada matiz, cada gesto, emana una idea, una referencia, un sentimiento. Es necesario atender a todas sus partes, una por una, para poder aprehender y explicar el film completo.

Por ello, procedemos a analizar sus secuencias más relevantes, pero esto no es una clasificación tan evidente como parece. Aunque podría extenderse al resto de sus películas, “Boy meets girl” ni se compone, ni se fragmenta, como lo hace una película en general. Todas sus partes están cargadas de sentido, casi sirviendo como pretexto para un matiz a aportar, para una imagen que permanezca, y se acumule, redirigiendo y apuntando el total de la obra. Las secuencias dramáticas se dilatan, las transiciones no lo son tanto, hasta la nota en la ventana, la invitación a la fiesta que Alex ha tomado de Bernard, más que facilitar una elipsis, introduce al momento un texto, un inserto, que entre lo epistolar y lo poético uno se ve interpelado a leer entre sus líneas y sacar cuantas conclusiones le proponga. No hay puntos bajos, y tampoco hay puntos en exceso álgidos, pero es por eso, porque el estado al que la película nos transporta está elevado y no decae, es su lectura la que por exigente y por construida se mantiene y nos mantiene en un estado que le es propio, que forma parte de su narrativa. No se puede quitar un verso de un poema y pretender que no lo altera, que no lo mutila. No obstante, sí se puede hacer una distinción entre los momentos que van a favor de la historia y los que son para ella más accesorios, que aportan una emoción o una información que la enriquece, pero que no necesariamente van a favor del devenir de los acontecimientos.

Así, la llamada telefónica entre Alex y su padre transmite una extrañeza, una crudeza y desesperación, manteniendo lo habitual del diálogo entre progenitor y vástago, pero imperándole éste a su hijo que lo mate si algún día se vuelve senil. Un tiro en la cabeza, eso reza su contrato. Alex le afirma que sí, que ya lo sabe, que cuente con ello, sin plantearse dilema moral, como si el asunto no tuviera importancia. Y es verdad, esto

refuerza el surrealismo de la película, mostrando algo turbio pero con excesiva naturalidad. Y habla de la naturaleza de Alex, de su laconismo, de tener a la muerte presente como algo normal. De que sacarla a colación por un miembro de su familia no lo hace más sórdido, sino que la hace más familiar. Sin embargo, no vemos que pase esto, que ese acuerdo se llegue a realizar. Ni siquiera volvemos a saber del padre, o de la relación paterno-filial. Solo se muestra al protagonista, que tiene padre, pero es un huérfano en potencia, porque tarde o temprano todos lo son, pero él vive con ello. Con la responsabilidad de convertirse en ello. A no ser que él muera primero, como Alex le comenta, enfadando al tipo al otro lado del teléfono como si hablar de la propia muerte solo fuera válido en una dirección, del mayor al menor. Esto sería, en esta película, un ejemplo de escena poco trascendente, y justo a lo que alude es a familia, muerte y trascendencia. Por ello, sin querer quitarle importancia al resto, la selección de escenas responde a las que son más imprescindibles y sobre las que basculan las otras, que serían: la secuencia inicial, el paseo nocturno de Alex, la secuencia del metro, la macroescena de la fiesta, y la secuencia final, como colofón trágico, tan abrupto como anticipado, tan sorprendente como inevitable.

- *Secuencia 1: Presentación de personajes.* Corte, y vemos un coche, de frente, conducido por una mujer en plano medio. En sus brazos, una niña que se chupa el dedo. De copiloto, trastos amontonados, maleta abierta, las ruedas de un carrito y unos esquís, que atraviesan el parabrisas roto. Las luces y el ruido del tráfico, mientras acompañamos al vehículo. Y comienza la música, justo al adentrarse en un túnel. A su lado ya no hay más coches, solo el muro enlosado, contra el que choca la luz del pasadizo. La madre conduce con determinación, el flequillo ondea sobre su frente, y sus ojos apuntan al frente, más allá de nosotros, la niña, que asoma por la ventana, extiende el brazo. Suena “Je suis venue te dire que je m’en vais”, de Jo Lemaire, una versión synthpop de la canción de Gainsbourg, modernizando al clásico de la canción francesa, al ya icono, trasladando su melancolía del lamento elegante a la electricidad del club nocturno. Sentencia “he venido a decirte que me voy”, estrofa que da nombre al título, con la tristeza y determinación de quien marcha para no volver, sin mirar atrás. Continúa “como diría Verlaine, con el viento malo”, al salir del túnel, y desde dentro del coche (con el cambio de plano, la música pasa del estéreo videoclipero al mono acusmatizado, con menor volumen, fuente en la radio, y el ruido del coche de fondo) descubrimos como nuestro rumbo vuelve al principio, a la

rivera del Sena, donde aparca. Dicha frase corresponde con un verso de “Canción de otoño”. De hecho dos, según cita: “Et je m’en vais/au vent mauvais”. Carax cita al maldito, no directamente, sino a través de la tradición, uniendo la vertiente culta con la cultura pop, a través de Serge y de la versión de Jo. Una cita de segunda mano, de tercer grado, que traza un recorrido en la creación artística para un mismo sentimiento, el desamor. Como si compusiera un linaje de poetas del que es el último eslabón, a través de un juego de espejos que distorsionan el reflejo original, hasta hacerlo suyo. Como una reverberación de un mal antiguo, el deseo y la decepción.

La mujer apaga el motor. La música se atenúa. Desaparece. El siguiente es un plano medio de perfil a Maite, que a sí se llama, aún con la niña en sus brazos, Pimperlle. Desde la ventana de un ausente copiloto, vemos a Maite observar el pañuelo que lleva en el cuello, *plaid* de cuadros blancos y negros, o al menos, por el contraste, así lo suponemos. Se prepara para despedirse del tal Henri, se marcha, como tantas veces la había desafiado. En un ensayo, pero es sentido. Pimperlle está al borde del llanto, le pide a su madre que no diga eso. Se lo reitera. Y ahí, la imagen se va a negro. Es la primera de muchas veces a lo largo de la película en las que, el sonido sigue, pero la imagen desaparece durante pocos segundos. Aunque el efecto es parecido, sería la antítesis del jump-cut, con el cual la elipsis se percibe por el movimiento, por la alteración en la imagen, el choque casi mágico que confiere el montaje; aquí la elipsis no es tal, dura el tiempo, se nos priva de la imagen para subrayar el lapso. Quizá, para expresar la turbiedad, la subjetividad del personaje, que se nubla, que pierde noción de sí durante un momento, por duro, o triste, o incómodo. Quizá sea eso, se nos libra de contemplar un instante demasiado patético. O quizá sea también más, por repetición, por fragmentación de un relato ya de por sí fragmentado, que no se avergüenza de sus costuras, que las muestra. No por orgullo, sino porque también expresan algo. Una imagen que va más allá del relato. El hipo de un relato borracho de tedio. Recordatorio de muerte. La nada, que por un momento, se hace presente.

La imagen vuelve, y Maite al teléfono, repite su discurso a Henri. Que se va a la montaña. Y que tiene sus cuadros, sus pinturas y sus poemas. Que se van al río. Al fondo cruzan los coches de izquierda a derecha, pero al colgar Henri, dejan de hacerlo. Maite sale del coche, suena un trueno (quizá un disparo, pero queda atmosférico), deja a la niña sobre el capó. El tráfico prosigue, la cámara la sigue y ésta llega al maletero, donde los lienzos

y papeles de Henri se amontonan. Ella los toma y los lanza al río. Corte a negro. Suena una bocina. Maite camina paralela al río en plano entero, de derecha a izquierda. Entre la oscuridad solo vemos las luces que en el agua se proyectan, su cara, sus manos y sus piernas. Estas últimas dejan de verse, según la cámara se acerca. Y en plano medio, coincide con el chico con el collar de cuentas. Se detiene, la cámara con ella. Le pregunta: “¿Sabe usted la fecha?” Le contesta: “24 de mayo de 19...” y un claxon oculta esas últimas dos cifras. Finales del XX, fuera de dudas. Las diez y veinte de la noche, completa. Ella se va y el plano se queda con él, que guarda las cuentas y se enciende un cigarrillo, que desecha sin contemplación a la primera calada. Corte y vemos a Maite, alejarse apesadumbrada. Sobre la imagen se sobreimprime un rostro ajado, masculino. Quizá Henri, pero no lo sabemos. Al desaparecer, el pañuelo que Maite llevaba al cuello, cae al suelo. La profundidad de campo que marca el río queda acotada por los focos del coche, que recortan la silueta de Maite, de nuevo, al alejarse. El chico se acerca hasta el pañuelo, y lo prende, lo recoge. “¡Thomas!”, así se llama, como le exclama a lo lejos el protagonista de la película, Alex. Y así se nos presenta, en la baranda de una escalera, plano general, baja y se acerca cruzando la carretera, con básica prudencia.

El pañuelo que Thomas ha recogido casa con Alex, con el estampado de su chaqueta. Vemos por primera vez cómo éste toma una especie de vial de su bolsillo, lo rompe, ingiere su contenido, y lo estrella, como si nada, contra el suelo. Su elixir es ambiguo. Podría ser un suero, vitaminas, algo necesario o algo recreativo. Un chute de vida, de energía, valdría para ambos sentidos. Entonces, mientras caminan, Alex le relata todo lo acontecido, cómo ha descubierto que su novia, Florence, tiene un amante, y que éste es su mejor amigo. De repente, Alex abandona la calma, golpea a Thomas con ímpetu, e intenta asfixiarlo, llevándolo al suelo. Al bajar, desaparecen del cuadro, en el que solo queda cielo negro y pocos destellos. Oímos los golpes, y volvemos a ellos, al borde del río, Alex sobre Thomas, mientras en el agua fluyen los poemas y los lienzos desechados. Pasamos del primer plano de la cara de Thomas, desfalleciendo, al de Alex, henchido en rabia. La mano derecha de Thomas saca una navaja del bolsillo y la abre. La empuña. Pero, debilitado, la deja caer al suelo. Primer plano de Alex, que al oírla caer, suelta a Thomas y la coge. Al levantarla, la sombra de la cuchilla se dibuja en su barbilla. Su gesto parece lanzarla lejos, pero tras el corte le vemos guardarla en su bolsillo. Coge el pañuelo de Maite, creyendo que es de Florence, y lo conserva, creyendo que es lo último, lo único que le queda de ella. Sale corriendo, y en plano general vemos levantarse a Thomas,

mientras abajo, en el río, navegan papeles y lienzos a la deriva, sobre el reflejo del tipo. Alex vuelve corriendo y empuja a Thomas al agua, que cae, salpicando, junto a los desechos. Al huir Alex, se vuelve a sobreimprimir una cara, esta vez femenina, sobre las luces reflejadas en el Sena, como lágrimas que suturan su rostro. Alex corre hacia el punto de fuga, y desaparece en la neblina luminosa de la sobreexposición.

En el paso de esta secuencia a la siguiente escogida, se va asentando la dialéctica de la película. Se nos presenta a los personajes en sus espacios, en soledad, en su crisis. Alex en su cuartucho, sin nadie que le espere. Mireille recién duchada, girando la cabeza con la música de los Dead Kennedys. Ambos abandonados, en cierto modo, a su suerte, pues aunque desciframos los paralelismos, ambas son situaciones diferentes. Alex acumula sus experiencias pasadas, sus primeras veces, sobre un mapa de París dibujado en la pared. Mireille vive más en tiempo presente. Uno es recuerdo, y es anhelo. La otra es rabia, impotencia, desesperanza. La primera vez que “coinciden”, su primer cruce de caminos, ya está de por sí marcado por la distancia, en este caso, por un portero automático. Allí Mireille, en su piso, y Bernard en el portal, observado por Alex, mientras que su discurso se vuelve difuso, asincrónico, parece pregrabado. Nos queda la impresión, que esa distancia, que esos dos mundos respectivos de cada uno, ya se han cruzado, aunque no es cierto, solo lo han hecho ante nuestros ojos. Pero en la visión de los personajes, en la visión de Alex, no hay más presencia de ella que la ausencia que ve en Bernard. Le sigue hasta una cafetería, una especie de Nighthawks parisino, con el añadido posmoderno de las máquinas de *pinball*. Allí Alex se queda con una nota de Bernard, la invitación a una fiesta, que le abrirá las puertas, como veremos más tarde, a seguir indagando.



- *Secuencia 2: Paseo nocturno*. La siguiente secuencia es representativa de la dialéctica espacial y espiritual sobre la que se suspende la historia. Una secuencia en paralelo, que alterna las acciones de Alex y Mireille, él en la calle y ella en su apartamento, y los aúna en un mismo momento pero en diferentes espacios, construyendo un espacio diferente, el

cinematográfico. Si bien eso es habitual en este tipo de secuencias, no en todas se aprovecha esta fórmula para establecer un diálogo, como una exposición y su réplica, y aun menos en este sentido. Pues no es que la película comente, mediante la yuxtaposición, algún tipo de contraste o de discurso trenzado, sino que se nos transmite una sensación de cercanía a la vez que se patenta la distancia. La hace dramática, trágica, aspiracional. La romantiza. Ambos tratan de aplacar un vacío propio. Alex recurre al ideal. Mireille al ejercicio. Sutilmente se establece esta misma dimensión, que comparten, pero sin ser bidireccional. Es el protagonista quien anhela, quien da forma a una imagen, a una situación, en la que sentirse pleno, y siendo un lamento común, la solución no es recíproca. A la vez, la escena sirve para caracterizar a los personajes, para darles profundidad. En la caracterización anterior, en su entrada en pantalla, se nos ha contado su situación externa, el desencuentro afectivo de él y el de ella. Pero ahora vemos cómo lidian con ello, si no con la decepción amorosa, con el tedio que ocupa su hueco. Aunque Alex ya ha salido a la calle, y la escena continua el trayecto para el que ha cogido su reproductor de música y se lo ha colgado al hombro, la unidad narrativa se acota desde el momento en el que reaparece Mireille.

El silencio sobre el que se va gestando, justo después del estruendo en el que Alex cubre a una chica para que no caiga sobre ella un aparato eléctrico. Diría que un contestador de teléfono. Mireille se está estirando en su apartamento. Apoya su pierna estirada sobre una barra de madera. Solo ella, la barra y la pared, y el silencio. Cuando sale del plano, y antes de pasar al contraplano, queda unos segundos ese vacío. Un palo, una grieta que asciende sutil y sinuosa como una serpiente, hasta casi alcanzarlo, y un muro, con su sombreado. Sientes ese vacío durante un segundo, al abandonar Mireille el espacio y revelar la superficie sobre la que se postraba, sencillez y claroscuro hechos textura. Al otro lado de la habitación, en plano general, Mireille se sienta sobre la mesa, coge un libro de la mesita y se calza unos zapatos de claqué blancos. A un lado el muro gris oscuro, al otro un blanco degradado. Sobre la cama, una manta de cuadros, como su pantalón. Como la chaqueta de Alex, como el pañuelo que se ha encontrado. Seguidamente, la cámara acompaña su movimiento, y saca de bajo la cama una tabla de madera, parquet o contrachapado, con sus bordes permanecen nuevos, pero su centro, del uso, está oscuro y gastado, lleno de golpes y rallones a golpe de zapato. El suelo es negro, plagado de gotas blancas, como una noche estrellada que, libre de contaminación lumínica, permite ver las galaxias. Mireille lo recorre de derecha a izquierda, de izquierda a derecha del plano, con el detalle

de sus zapatos sobre la superficie, y el sonido que producen, como claqué traduciendo un creepwalk. Calentando sus tobillos, afinando el instrumento. La cámara sube y la vemos, en contrapicado, leer un libro sobre baile, como quien lee las instrucciones de un electrodoméstico, pero levantando la pierna y sin dejar de practicar mientras tanto.

En paralelo, volvemos a Alex. Atraviesa la oscuridad de la noche, lo identificamos por las rayas verticales de su camisa, las negras que se camuflan y las blancas que se retuercen entre los pliegues. Recorre el plano mientras la cámara le acompaña, de izquierda a derecha, a contrasentido. Al cruzarse con los patinadores, se escucha la música que va con ellos, como si se cruzaran las sintonías. Primero, una mujer que canta ópera, luego un par de retazos de música rock. Como si rastreara el dial de una radio, antes de quedarse en la que buscaba. En ese momento saca los cascos y se los coloca, tendiendo el cable rizado que al que el radiocasete va conectado. Cruza un autobús aparcado. En este trayecto, ha pasado del plano general al plano medio. Se nos prepara para algo. En paralelo, volvemos a Mireille. Plano general de su habitación, con su ventana de fondo, que ocupa toda la pared, es decir, con el edificio que tiene en frente ocupando todo ese espacio. Nos ubican, al margen izquierdo, una esquina de la cama y su manta de franela. Al derecho, la barra de ejercicios. En el medio, con las hojas de la ventana del fondo que la asen como alas, o el más grande arco de luz que la abraza como un halo, Mireille sigue bailando. Repite un paso, diciendo en voz alta: “Un, dos, tres, cuatro.” Fragmentando en el ejercicio, el ensayo, en cuatro movimientos. Como el músico durante un concierto, que exclama lo mismo, y marca el ritmo, antes de empezar a tocar la canción. Se trata de “When I live my dream”, de David Bowie. Esta secuencia musical, si bien es capaz de funcionar por sí misma, se aleja del videoclip no solo en lo estético, sino en la información que aporta al ponerse la música al servicio de la imagen, y la imagen al servicio de la música. Me explico: la imagen nos muestra a un personaje que, al adentrarse en la ciudad, que es algo objetivo, a compartir con otros, lo hace desde su punto de vista, su foco. Se nos presenta ya distorsionada, un escenario real, pero estilizado por la iluminación y la gestualidad, que la alejan del naturalismo. Este espacio subjetivo expresa la preocupación de Alex, sus inquietudes, que sin dejar de ser simples se nos relatan de una manera compleja, a través de una canción, que convierte en monólogo interior. Sin querer exagerarlo, no debería ser raro, no es poco habitual que alguien se ponga una canción que case con su estado de ánimo, más bien es lo cotidiano. Lo interesante es este uso, por

elección previa o por efecto derivado, en el que la letra se engarza de la imagen a cada momento, ya aportando más que matizando.

De esta forma, su inicio es ya una declaración de intenciones. De deseos: “When I live my dream, I’ll take you with me”. Ya nos transporta a una especie de sueño, que quiere ser un sueño compartido. Menciona caballos, castillos, dragones, aludiendo, tanto al amor cortés medieval, como al cuento de hadas. Así, al decir “...empty man you left behind”, la cámara va a negro durante unos segundos, entre el plano del beso con Alex presente, y su subjetivo. “I’ll wish again and you’ll stand before me, while the sky will paint an overture” describe tanto lo que está pasando como lo que está a punto de pasar: primero, la idea no de amar, sino de volver a hacerlo, de la segunda oportunidad al amor tras el fracaso de la anterior, y que por la experiencia es más difícil, más recelosa y, como se declara, más buscada y menos espontánea. Y anuncia la imagen que se cuele por una obertura en el cielo, la amada, objeto de deseo. Así actúa la canción todo este tiempo, aportando información pero sin ser reiterativa, no matizando, sino evocando el objetivo del protagonista desde un recurso externo.

La canción comienza. Pantalla en negro. Unos levísimos puntos blancos, a lo lejos, que parpadean al pasar tras los obstáculos, es lo poco que advierte en este momento que la cámara se está moviendo, de derecha a izquierda, como vimos a Alex en el momento previo. El travelling se confirma al llegar al objeto que ilumina una farola, la balconada de un puente, uno de los bancos de piedra semicirculares que caracterizan, precisamente, al Pont-Neuf. En el está de pie, de espaldas, una chica estática. La cámara se detiene, y por la izquierda aparece un chico. Éste la toma de las muñecas, ella se resiste, luego se lo abraza aferrada. Ella en falda negra y camisa blanca, él al contrario, parecen complementarse. Y en ese momento entra Alex, y se para a contemplarlos. Pasamos al contraplano, el busto de Alex que los contempla descaradamente, a la derecha, y los amantes abrazados, que giran flotando mientras mantienen un mismo beso, como figuras de una caja de música. Ya estamos en el espacio onírico, que manifiesta el deseo y el miedo de Alex: el deseo por encontrar un amor, el miedo a no encontrarlo, a ser un mero espectador. Corte a negro, y del negro vuelve la imagen, un primer plano de los amantes, con el escorzo del tipo y la mirada de la chica que se redirige sin abandonar el beso. Sus ojos se posan sobre el espectador, Alex, nosotros, lo descubre infraganti, y baja los párpados para volver a sumergirse en el beso, como si consintiera el voyerismo, o más

bien, como si no le importase en absoluto, como si el beso fuera lo único que le importa en ese momento. El siguiente plano encuadra la mano derecha de Alex con los pies de la pareja en segundo término. Les lanza unas monedas al suelo, quizá criticándolo de espectáculo, quizá agradecido del mismo.

Retoma su camino alejándose de allí, lo vemos de frente, a lo lejos, caminando con naturalidad. A la izquierda del plano, la piedra del puente, texturas de roca y mármol; a la derecha, las luces de la ciudad al fondo, y el personaje avanzando. Corte a negro, y a esa oscuridad, se adentra Alex por la derecha, con los brazos alzados y las manos abiertas, la imagen de un sonámbulo, del que camina en sueños. El acompañamiento del travelling lateral le impide salir por el otro extremo del plano. Corte y, aun acompañándolo, la cámara se acerca a él, lo encuadra en la postura descrita, en su estado de enajenación espacial. El siguiente plano sigue siendo un medio corto, pero lo vemos de espaldas. Avanza hacia la noche y sus luces desenfocadas, como el Orfeo de Cocteau atravesando el espejo, adentrándose en el inframundo. Las manos abiertas, a ambos lados de su cabeza, y sobre la oscuridad colindante se le aparece, se sobreimpresiona, Mireille, a través de sus pies, que ya no bailan sobre un tablón sino sobre el suelo. Se funden ambas superficies, el cielo nocturno de Alex y Mireille, uno de *flares* y otro de gotas de pintura, compartiendo el mismo negro infinito sobre el que se proyectan. En la siguiente transición, los pies bailan sobre la cabeza de Alex, hasta fundirse completamente en el espacio de Mireille, que baila efusivamente, y abstraída de la realidad, lo disfruta. La cámara sube hasta ver su rostro, y luego abre el plano hasta encuadrar todo el espacio. Ella los recorre saltando y bailando, hasta que suena el teléfono, y se detiene. La devuelve a la realidad, pero prefiere ignorarlo y seguir bailando. La cámara se acerca a ella, mientras sigue girando, hasta caer extenuada sobre la cama, dándonos la espalda. La canción se acaba, la imagen funde a negro. Podría despertar allí, al día siguiente, y creer que todo fue un sueño. En el siguiente plano, en la siguiente secuencia, a Alex le podría pasar lo mismo. Aparece tumbado, en su cama, aún vestido.



El paso de esta secuencia a la siguiente escogida ocupa el grueso de la subtrama que incluye al triángulo Alex-Florence-Thomas. En ésta, el protagonista fotocopia sus cartas y roba unos discos de Bárbara para entregárselos, furtivamente, como quien entra a robar a una casa, a Florence. Cuya relación con Thomas dista de ser, como la anterior, la ideal. Entendemos este plan como un gesto conciliador tanto con su expareja como con él mismo, con la pena y la decepción tras la ruptura. Esta subtrama, que ramifica el estado de duelo con el que comienza el protagonista, entronca con la trama principal al relatar el proceso que madura Alex, en paralelo al del enamoramiento por la chica soñada. De la tragedia y despecho con los que se nos presenta, a este ánimo de reconciliación parejo a la ilusión de dar con la siguiente y definitiva. Como el clavo que sacra otro clavo, aunque solo sea su ideal, aun inmaterial. Pese a tan buena intención, se nos relata como un plan criminal, demasiado cotidianizado como para acercarse al thriller, pero en su reverso, como extrañamiento de la cotidianidad, consigue que comprendamos, al robar en la tienda y salir huyendo, y al colarse en el edificio para acechar su portal, un esfuerzo por exorcizar sus fantasmas sentimentales. Esperando en el marco de la puerta, intentando no hacer ruido, como si se tratase de un villano de Louis Feuillade, como Irma Vep o Fantômas. Es curioso, precisamente, que la imagen con la que comienza la siguiente secuencia aluda a otro personaje de Feuillade, Judex, pero en su versión *franjuiana*.



- *Secuencia 3: El metro*: Una persona con cabeza de pájaro, una impresión a tamaño real a la altura de los torniquetes del *métropolitain*, como si los estuviera saltando. El eslogan que lo acompaña: “Voleuse comme la pie”. “Ladróna como la urraca”. Intentando desalentar a colarse en el servicio, como vemos a continuación infructuosamente, más bien lo que consigue es aportar las primeras nociones de este paraje surrealista, en el que el medio de transporte usado por todos habitualmente se torna un submundo onírico, de fantasía, en el trayecto en el que uno se adentra en él, llega a nuevo término, e intenta salir de allí. Es curioso, como decía, que en este transporte, que simboliza la modernidad urbana más que ningún otro, se mantenga la perplejidad con que su llegada nos transmitió décadas antes. Así, se hace partícipe del asombro y de las posibilidades que plantea esta ciudad subterránea, como lo hiciera el propio Franju en su primer cortometraje de ficción pura, tras varios cortos documentales: “La première nuit”, de 1958. Esta obra, casualmente o no, plantea varios paralelismos con la película que analizamos, y en particular con esta escena. Relata una noche en el suburbano de París, en la que un niño, enamorado de una compañera, se duerme y queda encerrado en el metro, perdido, intentando encontrarla. Su estructura, más elaborada y connotativa que descriptiva, consiste en encadenar distintos fragmentos en los que los elementos de la estación, sus vías, sus vagones, aquellos con los que estamos más que familiarizados, conformen uno a uno una imagen oscura pero brillante, de claroscuros, haciéndonos descubrirla de nuevo desde los ojos del personaje. En su pieza, Franju se aleja de la primera aproximación que hiciera a este mundo, de la mano de Henri Langlois, en el que sería su única incursión en la realización conocida: “Le métro”, cortometraje documental del que Franju admitiría querer que fuera conducido por las ideas, mientras que Langlois quería que lo guiase el ritmo (Ince, 2005).

“La première nuit” sería por fin ese ejercicio, que mediante la asociación de ideas y la iluminación expresionista se acercaría más a lo fantasmagórico y lo fantástico. De esta forma, su recorrido es fascinante, peligroso, misterioso e intrincado, como un laberinto que dificulta el encuentro entre el chico y la chica, para descubrir, al encontrarse, que los separa una barrera invisible, un cristal velado, que se hallan en vagones diferentes. Esto, que podría aplicarse a toda la película, se evoca más en forma que en sus temas, cuando llegamos a la secuencia del metro. En ella no se mantiene, no especialmente, la tensión entre Alex y una Mireille lejana, más bien es una transición entre la entrega de la carta y la fiesta. Pero su fórmula de construcción irreal de un espacio conocido lo hermana

profundamente con la obra de Franju, aún más que Edith Scob y su máscara en “Holy Motors”. Aunque en un primer momento la selección de escenas se ha basado en primar las que fueran representativas de la historia, al ser parte importante de ésta las digresiones que ella toma, la secuencia del metro es ineludible, al representar esta fórmula narrativa más que ninguna otra. Además, reafirma la idea de mostrar la ciudad de París alejándose de la imagen típica de postal, glamurosa y turística. Igual que se nos ha mostrado un París nocturno, deshabitado, decadente, aquí se nos muestra un París subterráneo.

Este lugar soterrado, sin embargo, toma distancia del representado coetáneamente por Luc Besson en “Subway”, pese a que ambos optan por una estilización. Mientras que la de Carax se presta a la influencia del surrealismo en la tradición de Franju que hemos contemplado, el de Besson es más un espacio ecléctico en el que la anarquía y su propio código fraternal rigen un status quo de supuestos marginales (el metro como margen de la ciudad, como un sitio que no existe para sí, sino para llegar a otro sitio), o weirdos, o fugitivos, como es el caso de Freddy, interpretado por Christopher Lambert. Como si jugara a mezclar los niños perdidos de Nunca Jamás con las tribus urbanas de los ochenta, nos cuenta una especie de revisión de “Al final de la escapada” enfatizando si pertenencia tanto al policíaco como a la comedia, pero planteando nueva mente una historia de romance y huida. Todo esto bañado de una estética manierista, miserable pero atractiva, que hace del refugio y recorrido de Fred algo parecido a un romance criminal dentro de una casa okupa o una residencia de artistas. La dimensión subterránea acentúa la idea de submundo, de vida en paralelo, que no deja de existir aunque pase inadvertida. En el metro de Carax no parece tener ese cariz oculto, de refugio o de frontera, no es extraño a la mayoría del que lo transita, del que lo usa, pero sí comparte esa idea de ser un espacio propio, en el que las ideas se subvierten, no como algo oculto a nuestros ojos, sino oculto a nuestra consciencia.

Ese submundo, el que muestra Carax, no estiliza hacia lo estimulante, sino hacia lo inconsciente, lo inadvertido. La magia, la fantasía, y no el efecto, no el brillo. No es un lugar en el que esconderse, es un lugar en el que descubrirse. Volvemos al primer plano, el umbral del metro y la urraca humana. Plano fijo, mantenido, y cae un niño. Se levanta, portando una bolsa de plástico en cada mano, mira a ambos lados, y sale de cuadro por la izquierda, en la misma dirección que el ladrón de viajes. En un plano general vemos los torniquetes, y tras ellos, frente a nosotros, dos personas, un adulto de traje y el niño en

siguiente término. El adulto los salta dando un salto mortal. Seguido, un breve inserto, un revisor asoma desde la esquina de un pasaje, y vuelve a esconderse, ignorándolo, dejando el plano vacío. El niño se sujeta para saltar el torno, pero desiste, golpeando el suelo. En el contraplano, general, cuatro revisores le observan inmisericordemente. “Tricheur” le dice una de ellos. “Tramposo”. Quepan aquí los sutiles comentarios de crítica social del director, el trato diferenciado que denuncia de esta sociedad, señalando dos objetivos de la discriminación, pobreza e inmigración. Se suma el retratarlos en un niño, al hacerlo más desvalido, o más bien, haciendo de su resistencia más prematura, golpeando de realidad al más inocente, quizá aludiendo al huérfano como esa figura que le interesa, la más digna de compadecer, obligado a autoabastecerse, a hacerse adulto tempranamente.

En el siguiente plano, lo vemos colarse atravesando en dirección opuesta la salida de viajeros, corriendo antes de que las puertas se cierren. Baja las escaleras hasta el andén, con las bolsas en una mano y en la otra, sus zapatos. Al pisar el andén, comienza su monólogo. Se queja en francés, replica en un idioma extranjero: el actor que le interpreta, Ardag Basmadjian, es de origen armenio. Va y viene, lamentando su situación. Sentencia “Sí, nos juzgan por los zapatos”, antes de entrar en el vagón. Lo vemos entrar en el siguiente plano, particularmente extraño: la imagen está levemente aberrada, fondo y personaje están desenfocados, incluso al entrar éste, con el lateral de su cabeza en primer plano, es difícil identificar la composición. Pero las puertas del vagón se cierran, y ahí está el foco, en el reflejo de su ventana. Alex sentado, con su chaqueta de cuadros, atendiendo descaradamente al niño, que prosigue su discurso. Arranca el trayecto. Sobre su encuadre fijo, bajo su reflejo, vemos a otra superficie en movimiento, la de los muros del túnel y el cableado, que atraviesan la imagen de los personajes mientras resuena fuertemente el traqueteo del tren, y el niño sigue hablando, relacionando pies y miseria, la horma del zapato proletario. El plano enfrenta a estas dos edades, el joven Alex es aquí el viejo, pero frente a su malestar del soñador está el niño, cuyo malestar es el del mundo real. El adulto se ha mantenido niño, y el niño ha crecido por dentro. “Mis pies crecían y mi alma crecía. Todo crecía. Me volvía sublime”, reflexión demasiado grave para un niño de su edad, demasiado evocadora como para leerla de su boca, y no de la de su director. Pero poco importa, el sentimiento al que refiere es auténtico y poco tiene que ver con la edad, sino con la condición social, con su toma de conciencia propia. La forma de expresarlo es también forma por encima del contenido, trascendiendo a la construcción

de la imagen, haciendo también de la expresión, la verbal, un ejercicio manierista, discursivo y poético, más que realista y expositivo.

Y mientras éste prosigue, nos aparece un inserto, una acción en paralelo que continúa el desasosiego de Bernard, que nos recuerda que sigue ahí, mientras tanto. Una manguera, que sale de una ventana, guía su movimiento. Es un plano general, desde un escaparate de una tienda de repuestos de automóvil. A la izquierda, un neumático, a la derecha, un muñeco hinchable, el conocidísimo icono de Michelin. Bernard sale de un portal al fondo del plano, cruza el asfalto y se planta frente al escaparate, que encuadra al personaje, desencuadrando hacia la izquierda el plano. Su cabeza, también, sobreencuadrada por el portal del que ha salido. Al verlo, el muñeco empieza a desinflarse, así lo vemos y así lo oímos. Bernard se sujeta la cabeza con desesperación, deformándose la cara con sus dedos, con sus puños. Carax utiliza un elemento externo, un muñeco promocional, un logotipo tridimensional, para expresar el estado interno del personaje, una alegoría visual que mezcla merchandising, cultura popular y crisis existencial. En un mismo plano, en unos pocos segundos. Volvemos a la situación anterior, Alex y el niño. Alex se levanta según se detiene el metro, mientras el niño ya ha callado, ensimismado, extenuado. Su chaqueta de cuadros llena el plano totalmente al pasar Alex por delante de la cámara, y al salir vemos en foco el fondo del vagón, una esquina embaldosada, con sus taquillas metálicas mugrientas y las baldosas gastadas por el paso del tiempo.

En el siguiente plano, general, vemos a Alex de frente, acercándonos por el paso habilitado que hay sobre las vías, con las sombras de la baranda proyectadas sobre la pared y él mismo, y a sus pies, la sombra del metro al retomar su camino. El viento que éste despidе agita la ropa de Alex, que camina hasta encuadrarse solo de cintura para abajo, y se detiene. Vemos el contraplano, un escorzo suyo, y al frente, en la boca de un túnel, cinco revisores de espaldas, conversando. Alex, desapercibido, marcha por otro lado. Volvemos a Bernard, que camina rápido, atribulado, de derecha a izquierda, por una plaza de mercadillo, con los tenderetes vacíos. Al pasar a su lado, un tipo comienza a seguirle. Corte a negro, un segundo. El tipo ha desaparecido, y Bernard toma las escaleras mecánicas y se adentra en el metro. Ya dentro, las dos subtramas confluyen. En plano general, Alex se sobreencuadra por una ventana horizontal. Se detiene. Vemos, en su contraplano, a Alex observando a Bernard, que baja las escaleras despavorido, hasta que éste arranca. La cámara se ha desplazado encuadrando el camino de Bernard, hasta llegar

a escorzo de Alex, y los pies de Bernard al final del túnel, tras los que se cierran las puertas. Sobre todo esto, el tenue reflejo de Alex sobre el cristal, presenciándolo todo. Y antes de que corte el plano, suena un timbre. Pero no es como la alerta del metro. Es, más bien, un timbre antiguo, de un portal.

Esta es la forma con la que pasa a la siguiente secuencia, adelantando el sonido de un timbre, advirtiéndolo, no que vamos a estar, sino que estamos en un umbral entre escenas, luego manifestado por un umbral en sí, el marco de la puerta, la puerta al batirse en consecuencia a haber llamado. Vale la pena atender aquí a la forma en que se yuxtaponen las secuencias en el relato que nos ocupa, siendo este, como estamos viendo, distante respecto al habitual de desarrollo de la trama a partir de la causa y el efecto, en un sentido unidireccional y cronológico de la narración. Tampoco es lo contrario, de en ningún orden desordenado, ni caprichosamente resuelto, sino que se desliga de la causalidad que tienen las acciones de los personajes guiados por sus objetivos, o al menos en un sentido superfluo. De alguna manera, su inquietud, ese anhelo, sí lo tenemos claro (recordemos que toda una secuencia entera se ocupa de explicarnos cuál es el sueño del protagonista, su mujer soñada, valga la redundancia; encontrar a una mujer, despejando la reiteración onírica), pero la forma en la que trata de alcanzarlo es un proceso interior más que una estrategia pragmática. Y aun así no deja de estar dirigida. Por eso, da la impresión de que el destino de estas personas esté sometido a un azar consciente, a un juego de desencuentros, en el que se mezclan los personajes en distintos espacios, a distintos tiempos, con tan mala suerte o tan buen suspense, que el encuentro primordial se pospone al otro lado del embrollo de caminos.

Esta buena o mala providencia que actúa generando tensión, dificultando la unión, a través del cruce de personajes, recuerda a la trama de “Lola” de Jacques Demi, en cuanto a que la historia retratada cambia de foco en función de los personajes, no ya que se adentran en la trama principal, sino que con su presencia se da forma. Como un vals de almas, sujetos a la casualidad y al ritmo que se marca desde una más controlada (controladora) esfera. Pero, esta coreografía de almas dista de la que nos presenta la película, los distintos apartes y apariciones que descubrimos sin los personajes principales siguen estando sujetos a la focalización del protagonista, aunque éste no esté presente. El orden de hechos que se nos relata es mucho más postmoderno, en cuanto a que la mezcla de subtramas está siempre supeditada a la principal, más que conformar su propia historia.

En este caso, del cruce entre Alex y Bernard en el metro, tanto le sugiere a Alex, le recuerda, su encuentro anterior, la invitación a la fiesta que se ha quedado, si no directamente sabe que Bernard ha abandonado la fiesta por tomar el tren hacia otra dirección y puede invitarse a sí mismo acreditándose en el nombre del otro sin temer ser descubierto. Así, está por un lado la alusión al público, el recordatorio, como por otro la interpretación psicológica que hacemos del personaje, le buscamos sentido.

La lógica que toma la concatenación de escenas parece más ligada a la asociación de ideas, luego encorsetada en el desarrollo normal de una trama, siempre que ésta no entre en desacuerdo. Se disponen las escenas de esta forma, permitiendo que en nuestra lectura les demos un orden comprensible, ya que el envite creativo no busca crear una trama complicada, sino una trama sencilla que muestra una historia complicada. Compleja, al menos, en el número de factores que maneja, siendo éstos personajes, espacios (mundos distintos que confluyen en una misma urbe: la noche, el subterráneo, espacios públicos, apartamentos cerrados), y pulsiones de un personaje en un momento crítico. Este desarrollo está más ligado a las innovaciones narrativas que trajera en Nouveau roman, como la de desligarse de la idea consensual de trama, y suspendiendo el desarrollo del relato al hilo del pensamiento del narrador, o el personaje, el escritor desdoblado. Es más próximo a “Un hombre que duerme”, de Bernard Queysanne, basada en la novela de Georges Perec, en su vagar reflexivo, pero vago, más expresando los pensamientos del personaje según le surgen que estructurando dicho pensamiento en una dirección concreta, catártica. Aunque “Chico conoce chica” es un poco de ambas, la providencia cruel de “Lola”, y el divagar lírico de “Un hombre que duerme”, se distancia de ellas al sí tener planteado un clímax, el encuentro (aunque por dilatado sea anticlimático, sea antesala del verdadero clímax, la tragedia). Y sin embargo, aunque hay una meta, que es buscada, Alex más bien se ve avocado a ella. Por muy claro que quede su deseo, ésta es, más que un viaje, una deriva.

- *Secuencia 4: La fiesta.* Volvemos al portal donde nos quedamos, el inicio de la siguiente escena, la de la fiesta. Que, más bien, es una macro escena, prácticamente la mitad de la película, en la que se dilata progresivamente el posible encuentro al que apela el título, manteniendo el suspense en un tiempo suspendido, y no tanto a tiempo real, sino a lo acotado en un mismo espacio, que es el apartamento, y cuyas mini escenas que lo componen van también, en cierto modo, ligadas a las distintas estancias dentro del mismo

piso, según Alex las visita: la presentación de la galería de invitados, dentro del amplio salón; el diálogo, en el sofá, con el camarógrafo sordomudo; el dormitorio, que hace las veces de guardería; el diálogo con el astronauta, junto al balcón; Alex, investigando en los pasillos, da con Mireille en el baño, pero no entra; y el diálogo en la cocina, primero con la anfitriona, luego, ya por fin, con la chica soñada. Hasta llegar a ese punto, más que clímax, su núcleo, se nos ofrece una cantidad de información que, si bien refuerza la saturación dramática de estímulos y el tono derivativo de la narración, resulta orgánico, y asemeja el propio desarrollo emocional de alguien a lo largo de una fiesta, alguien que no conoce a nadie, en particular, y cómo oscila entre el conocer brevemente a varios invitados y el pasearse solitario entre el aburrimiento y la curiosidad. Algo con lo que, pese a lo parcial de esta caracterización, podemos empatizar.

De hecho, la primera de estas miniescenas, en parte, vendría a fragmentar aún más esta subdivisión, si no directamente fractura toda la historia; cada personaje que se nos presenta, en muy pocos segundos, en muy pocas palabras, parece contar con una historia propia, si no directamente excepcional, si que diferente a la historia de los demás. Se nos asoma, se nos da un atisbo, de que cada persona es un mundo, y que de alguna forma extraña han coincidido en este espacio para compartir, para cruzar dicho camino, sin que éstos lleguen a confluir del todo. Helen S. (así firmaba la invitación), le indica, más que presentarle, estos invitados que define como “gente muy especial”: el niño con el cociente intelectual más alto de Europa; el tipo que da la hora en el despertador telefónico, que resulta ser Bouriana, el tipo que deletreaba su nombre en la secuencia de la cafetería; Henri Bestouches, un tipo de espaldas, cuyo nombre se asemeja el de Céline, y que describe como pintor y poeta, seguramente el mismo Henri al que abandona Maite al inicio; luego Mireille, junto a una amiga, Elisabeth; Josette Lemercier, miss universo a finales de los 50, y está hablando junto al balcón con Jerry Bridgeman, “uno de los americanos que caminó sobre la luna”. Alex se presenta a sí mismo, y queda solo. Toma un vial. Al comenzar el siguiente plano se oye en off una conversación: “al principio era el verbo... no, al principio era la emoción”, citando casi literalmente la declaración de Sam Fuller en la fiesta de “Pierrot, le fou”. Los paralelismos son evidentes, el outsider que de algún modo se infiltrado en un evento de sociedad. Luego, la escena siguiente, lo vendría a confirmar: como en la obra de Godard, una chica traduce del inglés al francés, aquí ésta lo hace, pero al francés, desde el lenguaje de signos. Mientras tanto, se alternan los contraplanos entre estos tres, y los de Mireille, que imaginamos cercana, frente a ellos,

pero sin nunca compartir encuadre. Mireille hace pantomimas hacia la cámara, pero se las está haciendo a Elisabeth.

Tras esto, ambos pasan junto al piano, junto al pianista, que le dedica a la chica una composición, pero solo Alex se detiene. Junto a las bebidas, junto a los canapés, Mireille sujeta su copa inmóvil, y bebe a la vez que lo hacen tres mujeres mayores, que llenan la mitad derecha del plano. Y ahí aparece Alex. Pero la comunicación se trunca al caer la copa de una y el vaso del otro contra el suelo. Esta primera tentativa de contacto se frustra así, mientras Alex recoge los cristales rotos, ella desaparece. Tras Alex hablar con el cosmonauta, pide hacer una llamada de teléfono. Helen le acompaña hasta otra habitación, la cuál está llena de niños pequeños. Mientras que Alex llama a Florence, descubre junto al teléfono una colección de fotografías de modelos, entre la que se encuentra Mireille. Apunta el teléfono que aparece en la ficha, con un rotulador, sobre la palma de su mano. Luego es él quien le hace pantomimas a niño, sobre la cama, y éste queda llorando. El llanto de los niños entra en aumento, y quizás para ahuyentarlo, Alex enciende el televisor, y aparece un serial de marionetas, protagonizado por un oso, que resulta ser “Bonne nuit les petits”, un programa infantil emitido, en blanco y negro, del 62 al 73. Éstos, por supuesto, dan las buenas noches, los niños ya están calmos, y al acabar la emisión, Alex pone el vídeo. La nieve, la estática, invade la pantalla, sobreencuadrada a su tamaño, percible por la textura del video y el bastidor con las esquinas redondeadas del aparato. Aparece Helen, grabándose entre espejos. Se quita la peluca, se quita la calva falsa, mientras lamenta entre llantos, en inglés, la ausencia de un tal Stan, en esta especie de vídeo confesional, lleno de patetismo, y lleno de pérdida. En este caso, ésta, es la historia de ella. Luego, en la cocina, le confesará a Alex que se trata de su hermano, ya difunto, al comentarle la importancia de la taza que le ofrece, aunque esté rota.

Alex se va asomando a las distintas habitaciones, en un pasillo a oscuras, hasta que da, tras la puerta del fondo, con el baño, ocupado por Mireille. Allí vemos su reflejo. Ella ausente, en éxtasis, con los ojos cerrados, y unas tijeras abiertas sobre su muñeca, que vemos fuera de foco y del reflejo, en primer plano. Tras ella, Alex asomado por el resquicio de la puerta. Al irse, Mireille sale de su estado, vuelve al mundo. Alex va a la cocina, y allí coincide con la anfitriona, que enciende las velas de una gran tarta de cumpleaños, y le cuenta la historia de su hermano, de su taza. Y entonces entra Mireille, pero está cambiada. Con gafas de sol, sujeta un libro, y se sienta a la mesa. Se ha cortado

el pelo hasta dejarlo muy corto, para sorpresa de ambos. Una lágrima negra le queda bajo las gafas, sobre su mejilla izquierda. En ese momento en que Helen abandona la cocina, sujetando la tarta, se sobreimpresiona la imagen de un rostro, como un golpe de melancolía que atrapa al personaje durante un segundo. Su añorado hermano, Stan, imaginamos. Y así, por primera vez en todo el metraje, tenemos a Alex y a Mireille, el chico y la chica que forman el título, juntos, en un mismo tiempo y en un mismo espacio. Un detalle de los fogones nos muestra a la tetera, que Alex coge dirigiendo el movimiento de la cámara. La llena en el grifo, a la par que vacía su taza. La pone en un fogón, que prende violentamente.

Al elevarse el objetivo, vemos a Mireille sentada a la mesa, con las gafas de sol que no logran ocultar el rastro lacrimal sobre su maquillaje. La cámara la acompaña al levantarse y pasar frente a ella de perfil, en primer plano, según se quita las gafas y descubrimos la sombra corrida en sus ojos y sobre su mejilla. Nos da la espalda, la nuca, mientras se limpia. Alex la observa atento, con regocijo, en plano medio, sentado a la mesa, entre la pared de fondo, una gran superficie gris con manchas negras, y el vapor que despidе la tetera, desenfocada en primer término. Volvemos a Mireille, que busca su reflejo frente al cristal negro, mientras se desmaquilla. Otra vez Alex, que baja la mirada y ojea un libro. Vuelve a ella, que se gira con la cara limpia, grandes ojos que brillan en primer plano, mientras con la servilleta se limpia los labios. Canturrea una canción, manteniendo el gesto, inexpresiva sería inadecuado, más bien ensimismada. La cámara panea hacia la izquierda, cruzando en su visión las botellas de vino abiertas, y comienza el discurso de Alex, sin estar aún en plano. En ese momento, dudamos si escuchamos su pensamiento, o si se está dirigiendo a ella, si de verdad le está hablando. Vemos que sí, de hecho, sentidamente. En el contraplano, Mireille sigue ensimismada, pero el silbido de la tetera asciende y torna su atención hacia él, hacia Alex. Aunque éste se lo repite, el ruido es el que impide esta vez la comunicación. Alex se levanta, Mireille toma su asiento y coge el libro, y Alex pasa frente a la cámara para apartar la tetera del fuego. Vuelve el silencio. El siguiente plano, al fin, es compartido. Un plano medio, fijo, frente a los dos, con la pared de fondo, ambos sentados a la mesa. Alex deja la tetera antes de sentarse. Mireille se tapa la cara con el libro. “Nos vemos por primera vez”, le dice Alex. “Solo me interesan las primeras veces”. Nos recuerda su mapa experiencial de París, así como vaticina que no tendrán más encuentros, prácticamente. Ella comparte esa impresión. Alex le ofrece té, que habrán de compartir taza. Al sacar la bolsita de la lata, corta a un detalle. La bolsa

ha perdido su etiqueta, no saben qué tipo de té será, lo que es emocionante: no saber a qué atenerse. Habrá de probar. A ella le es un poco más indiferente, y apoya un cigarro en su boca.

Al volver al plano de ambos, éste está más cerrado, como la intimidad de su “conversación”. Él la mira a ella, ella mira al mechero. Capta la atención de Mireille al comentarle que la ha visto antes, en el baño, cuchilla en mano. Ella confiesa que le pasa mucho desde que está en París, que la espíen, o su letal pulsión. Más bien lo segundo. Como si fuera la ciudad la que desatase ese malestar existencial, o de alguna manera fuera en paralelo. Prosigue, que vino a París un año atrás para vivir con su novio, y trabajar como modelo publicitaria, pero no prosperó. Alex se presenta como cineasta. “¿De cine o vídeo?”, le pregunta. “No. De momento me invento los títulos de las películas que haré”. Como si ser director no fuera ya una profesión de soñadores, él se queda solo en eso, en imaginador. Pero que, sin embargo, pretende alistarse en el ejército, mañana mismo. Sigue disertando, mientras ella escucha, y fuma otro cigarro, mirando hacia el infinito, o al menos hacia otro lado. Cuando ella le pregunta que si se suele enamorar, corta a un plano en el que Elisabeth, la amiga de Mireille los observa, apoyada en el marco de la puerta. Al volver a ellos, el plano es aún más cerrado, sus dos cabezas. Como si el tema que a salido a debate, el amor, fuera lo que les uniera, al menos como contertulios. Elisabeth se despide de ella, en off. Mireille se quita la chaqueta, se acomoda, y Alex da un gran trago. Ahora ambos comparten el interés, si no por el otro, por su opinión. Alex le cuenta su relación con Florence. Le cuenta sus proyectos. Le cuenta un sueño. Mireille descorcha una botella de vino, para servirlo en su taza, en la de los dos, que al fin da uso.

Pero ahora es él quien no la usa, quien no bebe, revelando que lo poco que saben el uno del otro no es coincidente. Alex describe el abandono de Florence, pero se frena. La pantalla va a negro. Vuelve, él con el rostro serio. Le enseña, erróneamente, lo único que le queda de su expareja, su fular. Corte, y con mismo encuadre, la cámara se ha alejado de ellos, está al otro lado de la mesa, más baja, con el bisel por medio, y la iluminación se ha vuelto más oscura, avanzada la noche. Ella se pone su pasamontañas, preparándose para salir. Le ofrece un cigarrillo, pero él tampoco fuma. Cuando ella se levanta para ir, él trata de convencerla para acompañarla. La cámara se acerca hasta el primer plano de Mireille, que le escucha, entre desinteresada y sorprendida, de que él le insista. Sus argumentos suben hasta ella como el hilo de humo de cigarro que asciende desde fuera

del plano, en off, como la voz. Da una calada, y corte a otro plano, medio, picado, ambos a la mesa, ella con sin el pasamontañas, y recostada sobre su brazo, sobre el tablero. Sobre éste, también, solo la taza rota, el tabaco y el mechero. Alex hace amago de tocarla, de acariciar su pelo. Ella se yergue: “He tenido una pesadilla”. Se mira el reloj, es medianoche. La luz se baja abruptamente, quedando en penumbra, los percibimos por el tenue resplandor que cae sobre sus siluetas.

Así comparten ese instante, el paso de un día al otro: la cámara se acerca, cercándolos en plano, ella prende un cigarro... y vuelve la luz. “¿Y ésta?”, le pregunta Mireille sin mayor preámbulo, para empezar a cantar “Dis, quand reviendras-tu?”, de Barbara. Alex intenta, por un momento, unirse a la tonada, pero se limita a observarla mientras canta. Mireille se detiene, como si la última estrofa hubiera tocado su fibra. El plano cambia, y ahora está más del lado de Mireille, y tras ella Alex fuera de foco, que la contempla al descarrilar su tren de pensamiento. Al retomarse, más bien, su pesar previo. Así lo expresa, y le cuenta, con la desnudez y tristeza de una Falconetti, el fracaso de su relación. Luces fuera, de nuevo. Luego, en detalle, la mano de Mireille juega con la de Alex. En un nuevo plano, más abierto, con la puerta a un extremo y la pareja al otro, continua su juego mientras suena un trueno y arranca la lluvia y su repiqueteo. Alex toma el brazo de Mireille y apoya su rostro, mientras al fondo, en el pasillo, se marchan los invitados. Mireille quiere marcharse. Alex cierra la puerta. Corte a ambos, en primer plano, ella de perfil en primer término, y él de frente, en segundo, le expresa sus sentimientos.

Baja la luz. El plano cambia, ahora ambos de espaldas, con el acuario de la cocina frente a ellos, entre ambos, burbujeando. Alex se gira, le declara amor. Tira la taza, que en detalle vemos partida en dos. Primer plano de la nuca de Mireille, Alex tras ella, desenfocado, sigue divagando en su declaración. Toma el antebrazo de ella, y se lo remanga. El plano se abre al sustituirse el detalle del tejido del jersey por las venas bajo la piel. A este le sigue un detalle muy cerrado, ojos de ella a un extremo, al otro la boca de Alex, como Robert le susurra que la quiere a Charlotte en “Une femme mariée”. Alex incluye en su monólogo su deseo de, además de unirse a ella, querer reunirse con Florence a la vez. La cámara gira y asciende, hasta que el detalle cubre los ojos del chico, quedando su boca tras la cabeza de la chica, mientras continúa hablando, eufórico. Y el contraplano, Mireille en primer plano, levemente picado, frente a la boca de Alex, parece haberla llegado, haberla convencido, haberla emocionado. Sus ojos brillan, mientras Alex repite,

querer parar con esta diarrea mental. Aun sin haber acabado su discurso, vemos que ha funcionado. Ahora están volviendo juntos, en autobús, sentados en la parte trasera. Ahora ella es quien le contempla, mientras él va medio dormido. Al detenerse el bus, y acercársele otro, vemos tras de ellos, a la cabeza junto al conductor, a Bernard, desesperado, desenfocado, viendo lo que ha perdido. Ahora es él quien ha quedado fuera, separado, por la invisible barrera, que antes separaba a chica y chico.

- *Secuencia 5: Conclusión.* Tan magna es la escena anterior que es complejo definir cuándo acaba. No lo es tanto, por oposición, de lo evidente que es el inicio de la contigua. Tras corte a negro, vemos el humo acumulado en un vagón, entre los espejos que, sobre los asientos, se enfrentan. Alex, se levanta, quiere ir al aseo, pero le advierten de que no podrá hasta que el tren arranque. De modo que va a un bar cercano, y al estar el baño ocupado, pide cambio para jugar a una máquina de *pinball*. “BLACK HOLE”, así se llama, ocupando sus mayúsculas todo el lateral. Otro hombre la está usando. El único otro en el establecimiento, sin contar al camarero, o al tipo en el baño. Se acerca a él. Lo observa perder. Hablan. De nuevo se nos enfrenta a dos personajes, uno mayor y otro joven, en un mismo plano, en una misma situación. Separados por la edad, unidos por la necesidad de matar tiempo. Frente a la máquina y frente a nosotros, se alternan, los alterna: los vemos disfrutar, los vemos concentrarse, los breves instantes que les dura cada partida. En el clímax de la jugada, los cortes a negro se repiten más que nunca. Otra reiteración curiosa es cómo Carax vuelve a recurrir al *pinball*, tras mostrárnoslo al principio, como su cúmulo de luces y efectos escondía, en su interior, oscuridad y cableado. Como antes se nos abrió a su interior, ahora solo veremos su marcador, el resultado. Podría ser esta máquina, este motivo, el que mejor representase a la película que estamos viendo: un laberinto de luces y destellos, cuyos golpes, a la vez, azarosos y calculados, derivan en el estrecho margen que tienen los personajes, en éxito o fracaso. El señor, que por supuesto pierde, se lamenta y empuja el *pinball*, para justo luego decir, en voz alta, en tercera persona, que pese a haber perdido, va a los brazos de su amada.

Alex se limita a tomar uno de sus viales, y retoma la partida. La vemos a través de barridos, de destellos, de golpes de bola hechos golpes de sonido, del parpadeo del marcador ascendiendo frenéticamente, con el ruido y el traqueteo de un tren en movimiento. Cuando se quiere dar cuenta, el marcador está a cero. Un artefacto, sin duda, postmoderno, hasta tardocapitalista, pues hay algo, en lo lúdico de perder dinero, tanto

de adicción a la recompensa inmediata como de obligación hedonista; una tragaperras con aspecto de juego de canicas, como si la habilidad del jugador contase algo, y en sí las reglas y su funcionamiento no estuvieran hechas para que éste, al final, salga perdiendo. No ha de ser neutro, el hecho, de que la jugada es cruzar la prohibición y golpear la máquina, intentando desesperadamente cubrir los huecos por los que la bola pasa indiferente al movimiento de los mandos. Esta secuencia de transición es a la vez tan vana como trascendente, y eso viene a reforzar el sentido azaroso pero medido de la trama. Su providencia cruel, más que cruel, trágica, se prepara para su golpe de efecto, su obra maestra. Alex, que intentaba irse lejos, por ir al baño arruina su plan, por una partida de *pinball*, de hecho, por perderla, pierde su oportunidad.

Lo siguiente, lo inmediato: Alex vuelve al andén, hecho pequeño en un gran plano general, para encontrar una estación fantasma. El tren ha partido, y solo le ha esperado su maleta sobre el suelo. El resto es piedra, hierro, y el ruido blanco de la maquinaria lejana, y los halógenos. Ya no podrá alistarse, o al menos, ha ganado un día para replanteárselo. De seguido, sin ningún respeto por la escala de planos, un plano detalle de la mano de Alex, que sujeta un reloj, junto al número de teléfono que tiene escrito en la palma. Mireille vuelve a ser el centro de la trama. El siguiente plano tiene a su vez sobreencuadre y textura: del boquete sobre el cristal de una cabina telefónica, aparece Alex, en plano medio, para hacer una llamada. Los miles de fragmentos que permanecen unidos se centrifugan, todos se dirigen, hacia el centro, que es el del plano, y el que Alex ocupa. Toma el auricular, echa una moneda, y mira su mano antes de marcar. Pero cuelga. Está inseguro. Y coge del bolsillo interior de su chaqueta un rotulador. De pronto, un inserto extraño, cuyo gesto que lo justifica no es tan identificable. Una bola de nieve antecede a la muerte, como en “Ciudadano Kane”, pero menos inmediato, con otro significante. Una casa enterrada bajo nieve rodeada de árboles, un instante de bucolismo encerrado en una esfera transparente. Quizá un sitio al que ha ido, quizá uno al que se dirige. Al sacar el rotulador del bolsillo, más tarde que instantáneamente, se agita la bola que está en la maleta, levemente, pero aun así desatando la ventisca helada, a vista de la cámara en plano detalle, rodeada y protegida por la ropa, con el estampado de pata de gallo arrojando el paisaje.

Al cesar ésta, en pocos segundos, Alex la cubre. O no. No puede ser Alex. Éste está en la cabina, sujetando el teléfono. Es otro sitio, al mismo tiempo. Ha de ser Mireille. Se trata

de una secuencia en paralelo, *otra* secuencia en paralelo, en la que de nuevo se enfatiza su cercanía, pese al distanciamiento. O, esta vez, al contrario. Pese a que ya se han conocido, pese a que tiene su número de teléfono, su sintonía mental, espiritual, no es tan mutua, tan recíproca como la esperada. Ese misterio es el que se habrá de comprobar. De modo que sí, antes de que haya realizado la llamada, el diálogo entre ambos está en curso. Así se nos dispone. Volvemos a Alex, detalle de la superficie del teléfono, según escribe su pensamiento, su guión: “Mireille, soy Alex. He perdido el tren. Hace falta que te que hablemos en tu casa, o en un café, o en el metro, o en mi casa, o en el Luxemburgo, o en los muelles. No digas que no.” Oímos su pensamiento, como si ensayase. Añade, a la cabeza del texto... “¿Podría hablar con Mireille?”, anticipando que el teléfono pudiera cogerlo otra persona. Quizá Bernard pasa por su cabeza. Quizá es solo preparación, solo prudencia. Vuelve a meter la moneda, y marca ya decidido.

Al otro lado de la línea está Mireille, que abre el grifo de la bañera en traje de baño. La vemos desde el marco de la puerta, en plano americano. Están ella y la bañera, el fondo de losetas blancas y una toalla colgada. A ambos lados, todo negro, quedando el marco de luz, en su composición, cargado hacia la izquierda más que centrado. Toma una bata blanca, se coloca el cigarrillo en sus labios, y sale de plano, al salir del cuadro de luz que es el baño. En plano general, casi en penumbra, se viste la bata, que queda abierta por detrás, como la de hospital, y repliega la cortina de su mirador, que cubría todo el fondo. Al hacerlo, nos vuelve a mostrar el edificio de enfrente, quedando en la ventana central una mujer frente a ella. La mujer se va, Mireille se sienta. Se oye el grifo de fondo, pero al cambiar de plano, su volumen baja. Mira bajo, meditativa. Queda ella en primer plano, a la izquierda, enfrentada a su reflejo en el cristal, a la derecha. El teléfono rompe esta quietud tan momentánea. Ella lo advierte, pero la ignora, y apoya su cabeza contra el cristal, se refuerza. Da una calada. La exhala. No cogerá la llamada, creyendo que es Bernard. Oímos su pensamiento. Ya no le responde, ya no le responderá a nada. Al otro lado de la línea, un plano general muestra a Alex en la cabina, solo e inmerso en la oscuridad, solo sorteada por un muro de ladrillo con el que da, por la luz de la cabina. Así que cuelga, toma su maleta, y se va, despacio.

El siguiente plano, que muestra el detalle de sus pasos, sigue al inicio el mismo ritmo, al pisar entre lo oscuro y el adoquinado. Pero la velocidad de los pasos asciende rápidamente. Alex comienza a correr, y el travelling acompaña sus pies según avanza de

izquierda a derecha, como si tomara consciencia de que se le acaba el tiempo. Como si se diera cuenta de que se le ha acabado. Al otro lado, unas tijeras cruzan la pantalla, de derecha a izquierda, como hace Anna Karina en “Pierrot le fou”, pero con fondo textil, textura entera, las arrugas de la bata, en vez del personaje que las sujeta. Volvemos a las piernas de Alex en su escapada. El volumen baja a cero. La cámara captura el movimiento sobre la acera, los pasos acelerados que de correr, cargan tan cinéticamente la acción que ha desaparecido el sonido. Una expresión tan depurada y tan concreta de lo que hace el cine, que lo remite en su pureza hasta el cine mudo, cuando había tanto por descubrir que toda obra, quisiera o no, era experimental. Alex se frena al llegar al portal de Mireille, lo vemos desde arriba en plano general, desde un ángulo muy picado. Al entrar en el recibidor, sus luces se apagan. Sea efecto del montaje o de iluminación, no es muy alentador.

El siguiente es un detalle de la bañera de Mireille, de su borde, al desbordarse. Como en el cine mudo, el borde del cuadro se ha oscurecido. El agua chorrea, golpeando el suelo. En el umbral del apartamento, está Alex reuniendo el coraje para girar el pomo. De esta inseguridad se protege cubriéndose el rostro con el pañuelo de cuadros que había encontrado, y que lleva en su bolsillo. Así, camuflado como un intruso en la noche, como un antihéroe de Louis de Feuillade, coge su maleta y abre la puerta. Sin advertir que el agua ha llegado hasta el pasillo, hasta la moqueta. En primer plano, con media cara cubierta y golpeando levemente a la puerta ya abierta, dice: “Mireille, c’est Alex”. Pero ella no contesta. La pantalla corta a negro. Al volver, vemos el suelo, su superficie negra está encharcada, no uniformemente, sino por cúmulos de agua, que Alex pisa para llegar a Mireille, y que recorre la cámara. Corte y Alex ya ha llegado a Mireille, que la abraza con fuerza. La cámara gira a su alrededor muy lentamente, el justo trayecto, para buscar la reacción de la chica, y no encontrarla. Alex se da cuenta de su falta de reacción, y a ella se gira, torna hacia sí su cabeza, y al fin repara en que de su boca emana sangre. Mireille, al fin, se da cuenta de que no es Bernard, justo para decir: “Alex, ayúdame a salir de ésta.”

Alex sale del plano, atónito. Un inserto nos muestra un fondo negro, con pocos destellos de luz, mientras la cámara gira. Volvemos al plano anterior, Mireille desolada. De nuevo, negro y partículas de luz blanca. En el plano general, que exhibe todo el ventanal, vemos a nuestros personajes. Alex se desmaya, cayendo sobre el suelo. Mireille, aún sentada, se

desploma de espaldas. La cámara avanza, encuadrando a los vecinos de en frente. No sabemos lo que ha pasado, pero ellos sí lo saben. No realizan gesto alguno, pero es su punto de vista el que ha sido testigo de esta catástrofe. Hemos pasado el grueso de la película focalizados en el personaje de Alex, a través, y no solo es éste el momento en el que se revela esa parcialidad, sino en el que se asumen todas las consecuencias de dicha parcialidad focal. El plano se funde sobre ellos, los testigos, enmarcados en su ventana, ella mira al cielo, comentándole algo al tipo. La cámara asciende sobre los tejados, sobre las buhardillas, y nos muestra la noche estrellada, resultando ser la fuente de donde se han sacado los insertos previos, oscuridad y destellos. Al bajar la cámara de la constelación, vemos, esta vez desde fuera, el momento previo: Mireille sentada con las tijeras sobre su muñeca, el detalle de cómo las esconde abiertas, en su regazo, al creer que se trata de Bernard, y Alex que la abraza sorpresivamente, a sus espaldas. El detalle muestra la sangre derramándose sobre la bata, y la cámara se acerca sobre el tejido, al impregnarse.

Acabada la película, recordamos varios de los motivos recurrentes que acaudala, confirmandose uno claramente por encima del resto, uno de gran potencia y belleza e integración orgánica, pero más próximo que a la metáfora visual, al arte abstracto: la oscuridad imperante con destellos de luz blanca. Los vemos en el cielo nocturno, en la pared negra plagada de estrellas, en los movimientos de la cámara a barrer luces y reflejos de los focos sobre el Sena. También, la partida de pinball es lo que nos muestra, barridos fugaces de luces sobre negro, el resplandor del marcador en digitales dígitos. Así, penumbra y tenues lucecitas es lo que alberga el pinball dentro, como descubrimos al abrirlo, de entre la masa del cableado. Como una de las últimas imágenes, es la constelación al girar en el cielo, que separa los edificios de Mireille y sus vecinos. Pero también en el suelo del piso de Mireille, contemplamos el negro mate salpicado de gotas blancas, que se funde con la noche que Alex transita. Este patrón encuentra su reverso en la pared de la cocina de Helen, gris claro con manchas negras. Está claro, las superficies juegan un papel importante, al estar reiteradamente recalcadas tanto el diseño de los fondos como la textura de los tejidos y de la imagen.

Igualmente, son recursos reiterados los reflejos, los sobreencuadres y las sobreimpresiones. Éstos son decisiones formales que consiguen, dentro de las convenciones habituales, hacer compleja la composición de la imagen, lograr efecto sin

excederse efectista, dotar la imagen de una dimensión estilizada, reflexiva, cargándola de poesía visual sin caer en llamadas de atención ni sacarnos de la historia. Aun tratándose de recursos habituales, es de su uso por lo que destacan y se vuelven interesantes. No se trata de una decisión superficial, ni una búsqueda de embellecer el plano mediante la explotación de sus posibilidades, sino de integrar emocionalmente aquello que aparece en el encuadre, encontrando en la iluminación y el montaje sus fieles transmisores, en cuanto a tono, y ritmo, respectivamente. Este mismo extrañamiento consigue con la representación que hace de la ciudad de París, tantas veces reflejada en el cine, que alejándose de la visión idealizada y de postal con el eslogan de la “ciudad del amor” o “de la luz”, se nos muestra una ciudad alternativa, estilizada también, pero no por ello falseada. Se nos muestra un contexto que pena, precisamente, de desamor y oscuridad.

Y no se deben pasar por alto los repetidos cortes a negro que aparecen intencionada en la película, como agujeros, a veces de consciencia, el *frame* que nubla la historia durante un segundo, otras un gesto de alarma, de desorientación, una elipsis contra la incomodidad, que acaba por subrayarla. La oscuridad que acompaña al grueso de la historia casa con la expresión del malestar de una gran urbe, en el que la soledad, la ansiedad y el aburrimiento son más perennes que la diversión, la emoción y los estímulos que la tradición, del cine romántico al musical, pasando por el cine de acción, han querido dar. De este modo, se nos muestra un París nocturno, vacío, decadente y marginal. Incluso subterráneo. Los túneles, así como los pasajes, los andenes de metro, los portales, aparecen repetidamente, como espacios de tránsito, ignorados, despreciables, que aquí cobran un particular protagonismo, al señalar la barrera que separa a los personajes, los espacios de indeterminación que no son una cosa ni la siguiente, los no lugares. Igualmente, fetichiza aparatos mecánicos, objetos de consumo orientados a las masas, aprovechando su familiaridad, pero reappropriándose de su potencial estético: estos serían los reproductores de música, los aparatos de televisión, y sobre todo, las máquinas de *pinball*.

Sus diálogos, casi monólogos interiores, que a veces enuncian en voz alta ante la pasividad de sus receptores, secundan la deriva narrativa del *nouveau roman*, dejando en segundo plano el argumento, y explotando su dimensión poética. También se plaga de impresiones del mundo, de sentencias, comentarios sobre lo que merece ser tenido en cuenta, en una disciplina concreta o en la extensión de la vida; “frases de autor”, como le

explica Alexandre a Veronika, en “La mamá y la puta”. Sus referencias, como se muestra, son influencia y emulación más que cita hueca, y lo vinculan tanto al pop y a la Nouvelle Vague como al cine mudo y al de vanguardia, satisfaciendo la ineludible mezcla postmoderna, y consiguiendo hacer propia, y personal, dicha herencia. Los motivos temáticos tienen su reverberación en los motivos visuales. La soledad, la suciedad, el *tempus fugit*. Varias veces observamos como Carax enfrenta a dos personajes en un mismo plano, por edad distantes, como recalando la fugacidad, imposibilidad de detener el tiempo. En su libro, Fergus Daly y Garin Dowd se preocupan de señalar una de las facetas de Alex (cuya elección de casting, Lavant, con su cara de “niño viejo”, coincide con la expresión que utilizan) como la de “*enfant-vieillard*” (Daly y Dowd, 2003). Del contraste entre personajes en distintas etapas vitales se genera una sensación de fugacidad, de futilidad, que recuerda al epigrama con el que abre la película: “Aquí estamos todavía solos. Todo esto es tan lento, tan pesado, tan triste. Pronto yo seré viejo, y todo habrá por fin acabado.”

No obstante, Carax plantea otras razones: “Je voulais mettre tous les âges dans le film. Parmi les acteurs, le plus jeune doit avoir quatre mois et le plus vieux, quatre-vingt-cinq ans. L’idée du film, c’est que le personnage principal traverse une illusion de *déjà-vu*. Les âges, c’est un peu comme les sexes. On dit qu’on est un peu moitié-moitié masculin, féminin, je pense qu’on a aussi tous les âges en soi, à tous les moments”³³ (Garrel, 1984). Cabría entender, entonces, que la película ocurre en su propio tiempo, que no es tan lineal como parecía, sino que genera ese *déjà-vu* en el que se cruzan las personas en sus distintas edades, como si uno se encontrase con su futuro o pasado. Una *mise-en-abyme* no ya visual, ni el relato dentro de otro, sino aludiendo a un extraño encuentro en el que coinciden distintos momentos, como una conciencia perdida en el tiempo. Así, la noción de representación generacional o representación de la juventud se queda corta, y si es un tópico reflejar que los jóvenes estén preocupados por su futuro, como un paso para hacerse adulto, no lo es tanto que ello lo reflexionen, lo que hace, de una cuestión futura, un discurso en presente. Un estado de melancolía y fatalidad ante lo inevitable, pero que a su vez deja atisbar otros momentos, otras prioridades, que tuvo o que tendrá. Cuando Alex se encuentra al bebé, o se encuentra al niño en el metro, o conoce al anciano en el

³³ “Quería poner todas las edades en la película. De entre los actores, el más joven debe tener cuatro meses y el más viejo, ochentaicinco años. La idea de la película es que el personaje principal atraviese una ilusión de *déjà-vu*. Las edades, es un poco como los sexos. Decimos que somos un poco mitad y mitad, masculino y femenino, yo pienso también que tenemos todas las edades en uno mismo, en todo momento.”

bar, o conoce al director en la fiesta, o al astronauta, o a Helen, todos hablan desde su propia experiencia, los que han tenido mucha o los que han tenido poca, o ninguna.

Los que tienen memoria, los que tienen fantasmas, y los que tienen inocencia. Los que les ha tocado madurar pronto y los que a ello se niegan. Pero estas experiencias no se le presentan a Alex como consejos o apariciones; son, más bien, visitas, cruces. Los narradores de una historia que siempre se acaba, pero nunca deja de ser contada. Quizá, de ahí, la premisa escogida sea tan simple pero tan imperecedera, y sin presuponer que el enamoramiento sea un elemento reiterado en nuestras vidas, sí lo es en las películas. Es la historia que siempre seguirá sucediendo, el *déjà-vu* que no se acaba, la historia que siempre nos han contado. Aunque esta vez, sin embargo, cambie la forma. Como un cuádruple destilado de las películas de McCarey: de “Love Affair”, a “An Affair to Remember”, que siguiendo la genealogía más tradicional, generaría en nuestra época “Un asunto de amor” y “Algo para recordar”, pero que Carax convierte, de un encuentro en un crucero, un encuentro en la Luna, para acabar luego en un París bajo su influjo. No obstante, y como hemos aludido, parece que esa idea previa no es la única que pudo recuperar en cierto grado:

Après le lycée, j'avais un projet qui s'appelait *Déjà Vu*, dans lequel il y avait une femme plus âgée, cinquante ans, qui était suicidaire. Je n'ai pas du l'argent pour faire ça et ça doit être ensuite que j'ai vu *Le Diable Probablement*. Je me dis que c'était peut-être quelque chose qu'il fallait quand même oser. Montrer ça d'une façon ou d'un autre. Quand quelqu'un se suicide autour de toi, il y a toujours quelque chose –la façon dont la personne se suicide ou la lettre qu'elle laisse- qui est pris comme un dernier mot: “il voulait avoir le dernier mot”. Il y a d'ailleurs quelques lignes là-dessus dans *Boy meets girl*, écrites par un des acteurs: “Tu respecteras la chaleur de ton sang, la netteté de ton regard, la douceur de tes sentiments”, un texte qu'il avait écrit à la suite du suicide d'un ami dont l'entourage l'avait accusé, plus ou moins. Dans le projet de film que j'ai là, il y a des suicides filmés comme des meurtres, ou le contraire, et une enquête pour savoir s'il s'agit de suicide ou de meurtre, alors que le fils du mort, lui, s'en fiche. C'est un peu le début de la chose...³⁴ (Garrel, 1984).

³⁴ “Tras el instituto, tenía un proyecto llamado *Déjà Vu*, en el que había una mujer muy mayor, cincuenta años, que era suicida. No tenía el dinero para hacerlo y debió ser seguido que viera *El diablo probablemente*. Me digo que era algo que hacía falta por lo menos intentarlo. Mostrarlo de una forma u otra. Cuando alguien de tu entorno se suicida, siempre hay algo -la forma en la que la persona se suicida o la nota que deja- que es tomada como una última palabra: “quería tener la última palabra”. Hay algunas líneas en *Chico conoce chica*, escritas por uno de los actores: “Respetarás el calor de tu sangre, la nitidez de tu mirada, la delicadeza de tus sentimientos”, un texto que había escrito a propósito del suicidio de un amigo cuyo entorno le había acusado, más o menos. En mi siguiente proyecto hay suicidios rodados como asesinatos, o lo contrario, y una investigación para saber si se trata de un suicidio o un asesinato, a la que el hijo del muerto se apunta. Es un poco el principio de eso...”

La influencia de este proyecto no queda solo en tal incorporación en los diálogos, sino que permea en el grueso de película, a través de la confrontación que hacen los protagonistas frente al mismo vacío del desamor: destructiva en Alex, que intenta asesinar a su mejor amigo, al descubrir que es el amante de su Florence; autodestructiva en Mireille. Sus fantasías de suicidio, más que sus intenciones, se nos muestran más sobria que morbosamente, como una respuesta introspectiva ante sus preocupaciones, y que en su repentino corte de pelo encuentra la espontánea sublimación de dicho deseo, un cambio superficial en la búsqueda de un cambio más drástico, pero que no llega. O que de llegar, es al herirse, como el que juega con fuego y se acaba quemando, al que juega con tijeras le pasa lo mismo. Una muerte no del todo buscada, pero sí del todo encontrada. El propio hecho de que se dé la tragedia y llegue a apuñalarse no es casual, sino la suma de piezas que se han ido ordenando. Su herida mortal es, a la vez, tanto un asesinato accidental como un suicidio no intencionado. Culpa de ninguno, y a la vez, culpa de ambos. Es curioso que ese misterio del que habla Carax, del no saber si se ha tratado de un asesinato o de un suicidio, y la sospecha del hijo, sea, como él mismo comenta, el detonante de su siguiente película, “Mala sangre”. Generadas las expectativas, y aún estando presente esa primera impresión, de “esperanza” o joven promesa, igual que preguntar sobre esta película era preguntar sobre su director, también lo era preguntar sobre la siguiente, para que les sorprendiera o que le confirmase: “Le prochain, je m'étonne moi-même... je m'étonne moi-même de passer d'un film à l'autre comme un cinéaste, quoi, en fait... C'est... parce que les gens me demandaient "c'est quoi le prochain ? c'est quoi le prochain ?" Alors... y'aura un prochain ? Puis... je me suis dit oui... le prochain, alors là je voudrais... je vais être encore plus déçu qu'avec celui-là parce qu'il est très ambitieux”³⁵ (Philippe, 1984).

³⁵ “La próxima, me sorprende... me sorprende de pasar de una película a otra como un cineasta, que, de hecho... Porque la gente me pregunta “¿qué será lo siguiente?” Entonces, ¿habrá una siguiente? Yo me digo que sí, la siguiente, entonces querría... voy a estar aún más frustrado que con esto porque es algo muy ambicioso.”

3.2. “Mala sangre”

Con esta obra, Carax no solo había de superar las expectativas de los demás, sino unas mucho más exigentes, las suyas propias. Es común, en una ópera prima, que esta sea un contenedor, la forma en la que se materializan, tantas y tantas ideas, o inquietudes, u opiniones, e impulsos, acumulados hasta esa fecha. Es la obra de una vida y la forma que toma en un punto concreto, más que el resultado creativo de ese momento. Por ello, más allá de las presiones externas, la segunda obra de un autor encuentra un problema de base, la necesidad de confirmarse sin repetirse, de demostrar que ya no ha dicho todo lo que tenía que decir, y a la vez, que el resultado no acabe siendo esa mera declaración, sino que tenga una entidad propia, como lo pudo tener esa primera obra. Y si Carax consiguió superar este problema pudo ser, no porque supiera de antemano qué quería decir, pero sí qué quería hacer:

Je suis assez amnésique sur le debut de la chose. J’ai du mal a savoir où s’arrête *Boy meets girl* et où a commence celui-là. Après *Boy meets girl*, je pensais: faire un film est impardonnable. Quand j’ai imaginé *Mauvais sang*, je n’y croyais pas moi-même, c’était tout ce que je ne savais pas faire. J’avais mis des avions, des cascades, pour ne pas y arriver. Ensuite, les complices sont là pour nous y faire croire³⁶ (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986).

Imperdonable, explica, en el sentido de falta de riesgo, ya que admite, a sus ojos, que “conocía el final de la aventura desde antes de comenzar”. Para esta segunda película, se propuso no saber nada, y así, tuvo que imaginarlo todo (Chevrie, Philippon y Toubiana, 1986). Por ello, “Mala sangre” es, como él admite, la misma historia de chico conoce a chica, y la búsqueda de éste por huir de la gravedad, si puede ser, con ella a su lado. En cuanto a los medios para contarlo, a la expresividad formal y recursos técnicos, fue mucho más lejos: “I think, after my first film, it was black and white and didn’t had much movement or anything, that’s no action and I wanted to try a few things like colour, I was very afraid of colour, so... I wanted to shoot in a studio... And I wanted to film movement, different kinds of movements”³⁷ (Mumbaiifest, 2013). Al iniciarse el film, con sus

³⁶ “Soy bastante amnésico en cuanto al origen de esto. Me cuesta saber cuándo se acabó *Chico conoce chica* y cuándo comenzó ésta. Tras *Chico conoce chica*, pensé: hacer una película es imperdonable. Cuando imaginé *Mala sangre*, no podría creerlo, era todo lo que no sabía hacer. Tenía trabajo con aviones, cascadas, para no poder hacerlo. Por ello, los colaboradores están ahí para hacérselo creer.”

³⁷ “Creo que tras mi primera película, que era en blanco y negro y no tenía mucho movimiento ni nada, eso es sin acción y quería intentar algunas cosas como el color, el color me asustaba mucho... así que quise rodarla en un estudio... Y quería rodar movimiento, diferentes tipos de movimiento.”

títulos blancos sobre fondo negro, uno dudaría si éste mantiene los mismos elementos de la obra previa. Pero la duda dura pocos segundos, y casi sin preverlo, uno se ve viajando, en un travelling hacia la izquierda, en mitad de la más colorida, la más estimulante, la más estilizada estación de metro.

La historia es la siguiente: En el contexto de un futuro próximo, en el que asola una enfermedad de transmisión sexual llamada STBO, un hombre muere atropellado en las vías del metro. Descubrimos que es Jean, que ha sido empujado, truncando los planes que se traía entre manos con sus dos socios, Marc y Hans. El ajuste de cuentas, por parte de la líder de una banda criminal, llamada la Americana, apunta ahora contra ellos. Bajo la necesidad de saldar sus deudas, deciden continuar con el plan, sustituyendo a Jean por su hijo, Alex. El plan es asaltar al laboratorio que ha aislado el virus para venderlo, pero Alex no está interesado. Éste se debate en abandonar a su novia, Lise, con la que vive, apartados en el campo. Alex se replantea unirse al plan cuando conoce a Anna, la amante de Marc, por la que queda cautivado. La tensión entre estos tres personajes generará el enfrentamiento entre los hombres, mientras que Anna será la receptora de las atenciones y declaraciones emocionales del joven. Tras esto, Lise le confiesa que ha mantenido relaciones con un amigo suyo, Thomas, el cual ha contraído la enfermedad, por “tener relaciones sexuales sin amor”. Alex se ve tentado por la Americana y su secuaz, Boris, para traicionar a Marc y entregarle a ellos el virus. El golpe sale mal, pues mientras consigue llevarse el virus, Alex mata a un policía en su huida. Pero gracias a la ayuda de Lise, que le rescata, puede escapar. Al volver al cuartel general, Boris dispara a Alex, por lo que el resto del grupo lo toman y huyen hacia el aeródromo. Logran vencer a la Americana, pero Alex se está desangrando, y solo llega para despedirse de sus allegados y desvanecerse, sin vida, sobre el capó del coche.

Quizá por este reconocible salto hacia delante que Carax se propuso y realizó, la película consiguió confirmarle como *joven autor* (para confirmarlo como *enfant terrible*, tan manidamente, habría que llegar al siguiente proyecto), y aun a día de hoy permanece como una película emblemática de su filmografía y su tiempo. Como la definió el New York Times: “Most of the scenes seem to have been improvised in the interests of a striking shot, and the characters are in thrall to the camera. In this, his second feature, Mr. Carax lives up to his billing as “the natural heir of Jean-Luc Godard”, showing a taste for

underground types and milieus, an inventive eye and a tolerance for tedium”³⁸ (Goodman, 1987). Ganadora del premio Louis Delluc de su año, así como tres César en 1986 y el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín del 87, vale la pena comparar las impresiones con las que fue recibida en 2016, de su versión restaurada: “La beauté de *Mauvais sang* tient à ce qu’il s’apparente à un acte de foi: croire que le cinéma français n’a pas besoin de s’adosser à un quelconque réalisme. Et Carax de composer entièrement son film à partir d’une matière volatile, comme une succession de rêves qui s’appuient les uns sur les autres”³⁹ (Joudet, 2016); frente a: “Le deuxième long-métrage de Leos Carax, qui ressort aujourd’hui en copie restaurée, vient d’avoir trente ans, âge de raison qui avait toutes celles de faire pâlir l’astre de sa jeunesse turbulente. Mais «daté» ne signifie pas forcément obsolète”⁴⁰ (Macheret, 2016). De ambas, se deduce, pese al inevitable paso del tiempo, no solo está vigente como documento de su época, sino como portadora de un mensaje, el cual sigue estando vigente: que el cine no se ajusta a la realidad, pero que esta es precisamente su capacidad, hacer real lo que no es realista, a través de la acción y la emoción, que los actores materializan.

En el dossier de esta edición restaurada, se nos recuerdan las palabras de Lavant, cuando se le propuso participar en el proyecto: “Quand Leos m’a proposé le rôle, il m’a simplement dit d’aller voir des films interprétés par Dana Andrews pour observer sa sobriété et sa façon d’exister. Leos définit beaucoup de choses de cette façon-là, par images. J’en ai pris l’habitude depuis *Boy Meets Girl*. En ce moment, si je vois une carte postale qui évoque pour moi le personnage, je l’achète. Parfois, je ne sais même pas pourquoi. C’est juste à cause d’une sensation”⁴¹ (Play It Again, 2017). Es ilustrativo de la importancia del actor en esta obra cómo la voluntad del director de hacer una película con más color, con más riesgo, con más movimiento, con más acción y con más medios, se traduzca directamente en el trabajo físico del actor protagonista, aplicando sobre él esta

³⁸ “La mayoría de las escenas parecen haberse improvisado en la búsqueda por un plano llamativo, y los actores están sometidos a la cámara. En esta segunda película, el señor Carax hace honor a su etiqueta como “el heredero natural de Jean-Luc Godard”, mostrando un gusto por los tópicos y medios del underground, una mirada inventiva y una tolerancia por el tedio.”

³⁹ “La belleza de *Mala sangre* se acerca a lo que parece un salto de fe: creer que el cine francés no tiene la necesidad de adherirse a ningún realismo. Y Carax de componer el total de su película a partir de una materia volátil, como una sucesión de sueños que se apoyan los unos en los otros.”

⁴⁰ “El segundo largometraje de Leos Carax, cuya copia restaurada se reestrena hoy, acaba de cumplir treinta años, edad por la que se desvanece su aura de turbulenta juventud. Pero anticuada no quiere decir obsoleta forzosamente”

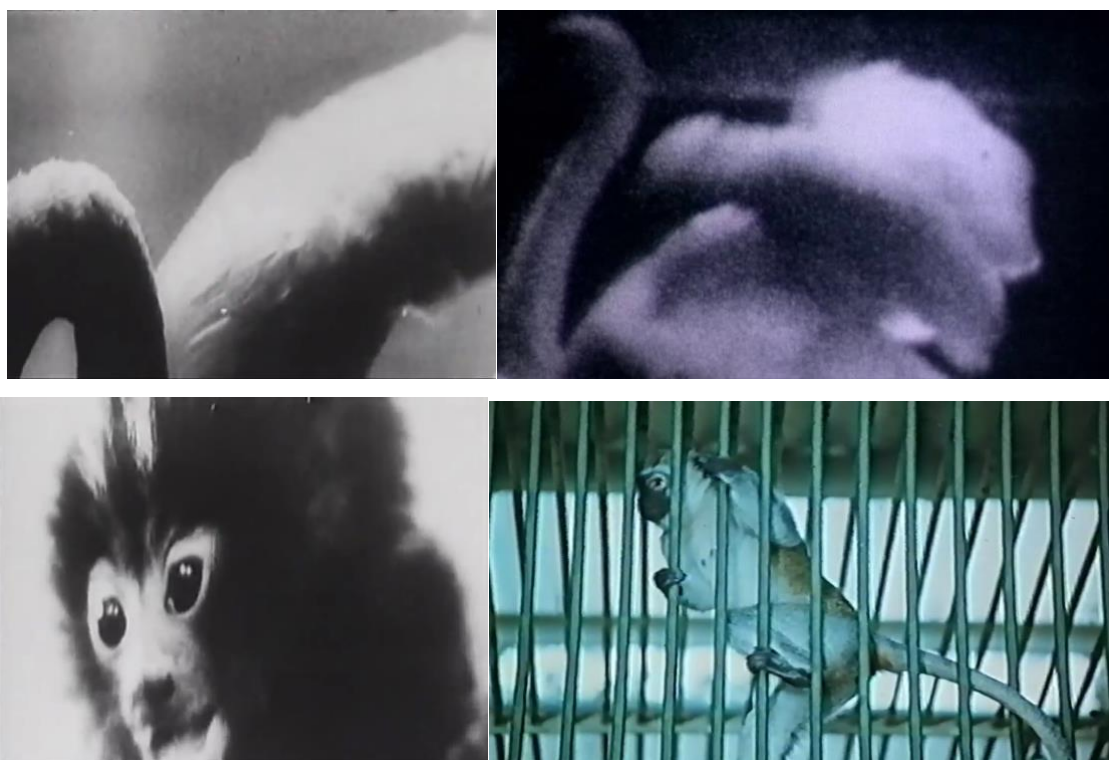
⁴¹ “Cuando Leos me propuso el papel, solo me dijo que viera películas interpretadas por Dana Andrews para observar su sobriedad y su forma de ser. Leos define muchas cosas de esa manera, por imágenes. A lo que me he acostumbrado tras *Chico conoce chica*. En su momento, si veo una postal que me evoca al personaje, la compro. A veces, ni siquiera sé por qué. Es solo a causa de una sensación.”

evolución, no ya solo como otro de sus elementos, sino como el más importante. O como dijo Lavant: “À l’époque de Mauvais Sang, j’ai été surpris qu’il revienne vers moi avec une nouvelle proposition de film. Et c’est là qu’il m’a proposé de danser, chose qu’on ne m’avait jamais demandée. Personne n’avait vu ça en moi, alors que c’est ma première impulsion, avant le verbe. Et j’aime bien le fait que cette phrase implique à la fois l’idée de performance physique, mais aussi celle de gratuité, de faire ça pour le plaisir”⁴² (Dequen, 2016). Al lado de Lavant como compañera de viaje se uniría Juliette Binoche en uno de sus primeros papeles, pero inmediatamente después de saltar al estrellato con “Rendez-vous” de Téchiné, en el Festival de Cannes, apenas un año antes. Junto a ellos dos, los veteranos Michel Piccoli y Serge Reggiani, y el célebre dibujante de “Corto Maltés”, Hugo Pratt. Binoche y Piccoli coincidirían ese mismo año en “Mon beau-frère a tué ma soeur”, parodia detectivesca dirigida por Jacques Rouffio.

Atendemos a cómo se nos introduce en la película. La primera imagen que aparece son unos cisnes, dos fragmentos en blanco y negro con tonalidades de azul y el fuerte grano del material fotográfico, éstos representados de cerca y levemente fuera de foco, pero que reconocemos por su característico cuello largo y sus alas al desplegarse en movimiento. Efectivamente, y como referiremos al análisis de Alban Pichon, esto coincide con el inicio de “Los habitantes”, y para el que vea la película por primera vez, parece un recurso aislado y un tanto inconexo con lo que aparece a continuación, mas en sucesivos visionados el recurso parece cobrar sentido, no solo como homenaje a Pelechian, sino como alusión a la trama de experimentación farmacéutica. Hay que explicar lo que el cortometraje del setenta nos presenta, sin entrar en mayor abstracción: se nos yuxtaponen una serie de animales salvajes, como gloria y esplendor de las creaciones de la naturaleza, alzando al vuelo en bandadas de libertad o en frenética estampida, luego con una serie de animales en cautividad, enfrentando así la majestuosidad de la fauna con la desoladora realidad del hombre al hacer uso de ella. Podemos imaginar a los cisnes como una expresión lírica, elegante, de los experimentos que han llevado a poder aislar el virus de entre los humanos.

⁴² “En la época de Mala sangre, me sorprendió que volviera a mí con la propuesta de una película. Fue ahí cuando me propuso bailar, lo que no me había pedido nunca. Nadie había visto eso en mí, siendo ése mi primer impulso, antes que lo verbal. Me encanta el hecho de que esa frase implique a la vez la idea de demostración física, pero también la de gratuidad, de hacerlo por el gusto.”

Pero lo fascinante, quizá por intuitivo, es el recurso de presentación de la trama, a una escala pandémica, su génesis, tan sintetizada, en la aparición del animal en cuestión. Si bien posteriormente el laboratorio con simios ha servido de prólogo al contagio masivo, en ejemplos tan representativos como “Estallido” o “28 días después”, la primera vez que se deja constancia de este “paciente cero” del VIH es en la película franco-alemana “Aids terminal síndrome”, de Hans Noever, estrenada en Francia en 1986. En ella, de modo similar, la primera imagen que aparece es la de un mono enjaulado en un laboratorio, sin mayor explicación ni continuidad, pero que por lo ilustrativo del título no nos es difícil ubicar. Éste, a su vez, nos remite de nuevo al corto de Pelechian, al hacerse eco del mismo tema, y recordándonos al pequeño mono que aparece en su documental, inmediatamente después de los cisnes. No es difícil de imaginar un primer momento en el que contemplando el primer plano de “Aids”, y en conocimiento de las imágenes de “Los habitantes”, se relacionaran instantáneamente en una cadena de creatividad influida, en lo que la representación de animales en cautiverio se refiere.



Entre estas imágenes aparecen los títulos, referidos a producción, casting y fotografía, con las letras a gran tamaño y fondo negro, cuales cartelas iniciales e intermedias en la tradición más godardiana. Bajo el crédito del productor, Alain Dahan, aparece su productora, “Les films de Plain-Chant”, alusión al título del poema de Cocteau; poema

de amor y muerte, recurre a aves para expresar su lamento: el pájaro que abandona el nido, nido de amor entre los dos, y el gallo, maldice, que anuncia el día, el fin de la noche, con su canción. Del silencio inicial de los créditos, pasa al ruido del celuloide al girar, y después en forma de locución, una cita de Ramuz, del inicio de su novela “L’amour de la fille et du garçon”, incluido en la compilación “Salutation paysanne: et autres morceaux”: “Il le lui a dit. Il le a dit: «Veux-tu?» Elle n’a dit ni oui ni non: c’est une fille avec un garçon.” En el texto original, es la segunda vez que se cita “Elle n’a dit ni oui ni non: c’est une fille avec un garçon”, como verso que se repite, como mantra, una vez anterior a la cita, y de nuevo, una tercera. Como elección concreta para el epigrama de “Mala sangre”, sí trata de sintetizar su núcleo, que, pese a la trama criminal, no caben dudas, ésta es la historia de amor entre un chico y una chica. Una chica que no le dice ni que sí ni que no. Que se escape con él, a un mundo mejor, al bosque; pero no le dice ni que sí ni que no. El audiolibro en el que el propio Ramuz relata esta novela, junto a “Aline”, fue editado por Rancontre en el año 1967 (Ramuz, 1967, pista 2).

Mientras se enuncia, el crédito que se mantiene es “Un film de Leos Carax”, letras que desaparecen para permanecer el fondo negro. Que el paratexto, el epigrama, cuando suele ser un cartel estático, se enuncie a través del sonido, remite a su vez a “El desprecio”, con sus créditos hablados en lugar de aparecer por escrito. Tras la cita, aparece la imagen, acompañada del sonido del tren entrando en la estación: un travelling horizontal hacia la izquierda nos describe la situación: una estación de metro, Pasteur, aludiendo al científico francés del que toma el apellido, el cual desarrolló la vacuna contra la rabia. Frente al habitual alicatado blanco del metro, los carteles, que fueran publicitarios o informativos, quedan oportunamente arrancados, permaneciendo el rastro pleno, las superficies superpuestas, del papel pintado negro o de colores vivos, azul, amarillo y rojo, creando composiciones abstractas y sencillas, pero impactantes. Uno de esos así llamados “arte inconsciente”, como el borrado de graffiti, pero aquí muy conscientemente presentado. Parece, más que un metro, una galería de arte. En un banco, alguien duerme. A su lado, un hombre, de espaldas a nosotros, descamisado, que observa atento un mapa, como si fuera un cuadro. Entre ambos, varios sujetos fuera de luz, fuera de enfoque, que sirven como obstáculo visual y establecen un espacio más próximo a nosotros, el andén en el que nos encontramos.

El movimiento de la cámara va a la contra del que describe el vagón, de izquierda a derecha, multiplicando el movimiento de ambos artefactos en superposición. Aumenta el sonido del chirriar de las vías al frenar el tren, y al abrirse sus puertas. En ese momento se detienen, a la vez, ruido, metro y travelling. Frente a las puertas abiertas queda sobreencuadrado un hombre, de espaldas, con el pelo rubio, canoso. No entra al vagón, sino que se mantiene ahí, estático, exhalando una bocanada de humo seguida de otra. Aparece el título del film, letras blancas sobre fondo negro, abarcando toda la pantalla. Volvemos al andén, al personaje de espaldas. No le veremos la cara, ni al girarse, ni reflejada (al menos, en el inicio de “Vivir su vida”, veíamos el reflejo de Anna Karina al otro lado de la barra). Junto a él, a su derecha, un hombre corpulento con camisa blanca y tirantes negros: la primera X en la película, tras el nombre del director. A su derecha, un perfil oscurecido, desenfocado, culpable o testigo de lo que está por acontecer. La cámara avanza hacia el frente, un grito se mezcla con el tren al frenarse, entendemos que demasiado lento, demasiado tarde. El personaje misterioso cae a las vías, no vemos quien le empuja, pero por su reacción, levantando las manos sorprendido, no parece que se tirase. No vemos el cuerpo caer, ni al metro atropellarle. Así se presenta el primer enigma, al que aludía Carax como un suicidio que parece un asesinato, o viceversa.

Volviendo a 1986. Como es sabido, son necesarios dos puntos para trazar una línea que los atraviese. Son necesarios dos puntos para seguir una dirección. El vector resultante, la proyección que se estima en la carrera de un director, nunca resulta tan precisa cuando el plano está sujeto a las injerencias propias de la producción, menos aún a la crítica y público. Sin embargo, y quizá por el privilegio de poder leerlo a posteriori, esta película resulta el paso inevitable entre la ópera prima, modesta en medios pero transgresora y de compleja elaboración, y la que sería su tercera película, ambiciosa en todos los sentidos. De alguna manera, es a la vez una obra más audaz que la anterior, y a la vez, más madura. El segundo largometraje de Leos Carax supondría, así como una semblanza continuista con los campos explorados en “Chico conoce chica”, una evolución tanto a nivel visual como narrativo, aumentando en duración, diseño de producción, número de actores y medios de grabación. Por no hablar del principal aporte, el color, cuya viveza y expresividad resalta la representación manierista de una identificable y aludida realidad. Con el uso de los colores primarios (rojo, azul, amarillo), junto al blanco y al negro que los abarca, se nos muestra a una especie de París visto a través de un Mondrian, con sus diferentes rectángulos, blancos o coloreados, tiñendo interiores y exteriores, vehículos y

carteles, sábanas y vestuario. Una estilización recargada y preciosista que la colocaría irrevocablemente en el núcleo del Cinéma du Look. Aun quedando el espacio claro, uno no acaba de decidir si esto ocurre en presente, el presente pasado de finales de los ochenta, o un futuro próximo a ése, que para nosotros ya habría quedado atrasado.

Titulada originalmente “Mauvais Sang”, como el segundo poema de “Saison en Enfer”, de Rimbaud, esta declaración no vuelve solo a adscribirlo de propia voluntad a los poetas malditos (esta película sería también su “segundo poema”), sino que se apropiaría del término, en vez de para referir a la herencia del linaje galo, para realizar una de las primeras referencias al sida representadas en el audiovisual francés. Bien es cierto que no es citado literalmente (se especula que la primera vez que se menciona el sida en el cine francés data de 1993, en “Mensonge”, de François Margolin (Lesœurs, 2006), aunque ya se alude en “Encore” (1988), de Paul Vecchiali, “Les Nuits fauves” (1992), de Cyril Collard, en “L'Argent fait le bonheur” (1992) de Robert Guédigian, y “Merci la vie” (1991) de Bertrand Blier, pero la alusión es a la vez reflejo de la preocupación de la época y alegoría de un malestar emocional, en el que superada la liberación sexual, el amor se revela como carencia o fugacidad, como algo inaccesible o pasajero. No obstante, si bien la película puede etiquetarse como un thriller, no es un thriller médico, sino que la vacuna desarrollada para abatir a esta alegórica enfermedad es el *macguffin* de una película de atracos, lo que la hace remitir tanto al melodrama como al cine negro. Una reinterpretación del *noir* como haría Godard en “Alphaville” o Ridley Scott en “Blade Runner”. Es curioso cómo mientras tanto el título español como el estadounidense son una traducción literal (“Mala Sangre”, “Bad blood”, e igualmente literal en la mayoría del resto de países), el título recibido en Reino Unido fue “The Night is Young”, que remite más a un *lovers on the run* como “Los amantes de la noche”.

Aunque la película muestra como motivo recurrente la representación de una cruz en pantalla (no una cruz cristiana, mejor podríamos hablar de una cruz de San Andrés, una equis), la referencia al “Scarface” de Howard Hawks no se recupera (como hizo Scorsese en “Infiltrados”) para anticipar una muerte, aunque a veces así se haga. También es relevante el recurso de este motivo visual en “Extraños en un tren”, de Hitchcock, en la que representa el cruce de caminos, o como lo enuncian en el diálogo, “criss cross”. Irónicamente, “Criss cross” es el título del *noir* clásico de Robert Siodmak, que sí que trataría, a diferencia de las dos citadas, un atraco fallido. Reseñables también “Doctor X”

y “El regreso del Doctor X”, joya de la ciencia ficción de entreguerras, hoy principalmente recordada por completistas de Bogart. Ésta última, que también consta del tono y las constantes del cine negro, narra cómo una serie de asesinatos están relacionados al poseer las víctimas el mismo tipo de sangre, cuyos componentes permiten al Dr. X crear la fórmula que lo mantenga con vida. Sin salirnos del subgénero, cuando la Republic convirtió el serial “The Crimson Ghost” a película en la década de los 60, lo tituló con el nombre del artefacto alrededor gira su trama: “Ciclotrode X”. Y, por supuesto, también contemplar, que como la incógnita en las fórmulas matemáticas, como sen la presencia que es desconocida, quisiera representar la ambigüedad e indeterminación, los prohibido o innombrable; si no directamente la firma del sujeto ya diluido: AleX, CaraX, Mr. X. También podrían ser todas las anteriores. Y posteriores (el guión de “Pierre ou las ambiguités” y sus diez borradores, como veremos).

El profesor Alban Pichon, que en su libro “Le cinema de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu” toma la fijación de Carax por este fenómeno: Alex le afirma a su padre al despertar “un déjà-vu, un recuerdo del presente” en “Boy meets girl”, se une la noción del propio director, “un plan réussi est un plan qui me donne l’illusion du déjà-vu”, e incluso su primer proyecto, reacción directa a su visionado de “El diablo probablemente”, iba a llamarse “Déjà-vu”⁴³ (Garrel, 1984); para analizar las reminiscencias literarias y cinematográficas presentes en su obra (Forum des Images, 2010). Sus recuerdos en presente de otros creadores. De este modo, rastrea las huellas de “Los habitantes”, de Artavazd Pelechian, en la secuencia inicial de los cisnes, a “La Petite Lise” de Jean Grémillon, a “Luces de ciudad”, de Chaplin; menciones a Cocteau, a Verlaine, a Rimbaud; a Hergé, a Hugo Pratt, referencias a Anna Karina y/o Louise Brooks; y a Céline, bien a su obra, bien a su apellido real, Destouches, como en la película anterior. Pero, sobre todo, Pichon remarca la influencia de “Fuera de la ley” (“Salty O’Rourke”, Raoul Walsh, 1945), hasta el punto de reconocer a la obra de Carax como una adaptación (Forum des Images, 2010). Ésta cuenta la historia de un timador que, para saldar la deuda con un mafioso, traza un plan para ganar dinero rápido en el mundo de las carreras de caballos. Si bien la premisa se mantiene alejada, el desarrollo de la trama tiene varios puntos importantes en común: tras la muerte de su socio, Salty contrata a un joven para que cabalgue en las carreras, fingiendo ser menor de edad. Ambas desarrollan un

⁴³ “Un plano exitoso es un plano que me genere la ilusión de *déjà-vu*”

triángulo amoroso entre el veterano, el joven, y el interés romántico de ambos, en el que el joven es rechazado. Igualmente, coinciden en el desafortunado destino del chico por parte de los matones. Es curioso, también, que sin hacer ninguna mención a las carreras ecuestres (sí a las apuestas, en este caso a los juegos de cartas), gran parte de la trama se desarrolla en la base de operaciones, residencia de Marc y Anna, una antigua carnicería equina. Como si del primer germen, el mundo de las carreras, se hubiera deconstruido, descuartizado al caballo para, ya muerto, hacer uso de carne, de su materia prima. La base del relato, o al menos, el lugar en el que se localiza. Si bien esta interpretación del “*déjà-vu*” en el cine de Carax es interesante a través del fenómeno de citación y el juego de referencias como rasgo posmoderno y de reapropiación creativa, resulta más interesante esa correspondencia entre las que son sus propias películas, como manera de identificar sus sellos y sus manías, sus rasgos estilísticos, los trazos de sus intereses y repeticiones formales, sus huellas.

Como es habitual en el cine de Carax, el despliegue visual que aquí ejerce, acaba por desbordar, por eclipsar el argumento, sometiendo una premisa más o menos sencilla o arquetípica a una fórmula narrativa más compleja. No es que la historia sea un mero vehículo para la arquitectura formal desplegada, sino que la estructura argumental no se somete a la narrativa habitual, que su fragmentación y acumulación de situaciones conforma tanto la historia central que se nos relata como las digresiones y aportes que conforman un sentido mayor o más complejo, con respecto a las intrigas habituales, que principalmente alternan acción con sorpresa y suspense, y que aquí se ven subordinadas por sentimientos más profundos, emotivos y existenciales, que normalmente son presentados en un segundo plano: frustración, gravedad, fidelidad, deseo, nostalgia o éxtasis, todo esto articulado en artificio estético. Una derivación del polar francés, contraria a la vertiente más realista que marcaría “*Z*” de Costa-Gavras, y más cercana al “*policier poétique*” (Liscia, 1991) que desarrollaría Godard en películas como “*Made in USA*”, “*Week-end*” o “*Pierrot le fou*”.

Es difícil imaginar, por muchas reseñas que tengamos, cómo sería encontrarse esta obra en su momento cuando, vista hoy, muchos de los recursos que entonces fueran vanguardistas y arriesgados hoy no suponen tal extrañamiento, y están dados por sentados. O eso es lo que sería de esperar, pero en realidad, treinta años después, “*Mala sangre*”, a diferencia de otras obras que en la época resultaron rompedoras (como

“Elígeme”, “Subway”, o “Bajo el sol de Satán”), lejos de estar superada, sigue sin poder someterse a expectativas. De salir mañana en cines, seguiría suponiendo un soplo de aire fresco, de abrumadora belleza y complejidad formal y narrativa, igualmente representativa del estilo del director y de su ambiciosa creatividad artística. En otras palabras, y echando la vista atrás, “Mauvais Sang shows us that who the director was “back then” is still who he is today: a creator of singularly expansive, breathtaking cinema”⁴⁴ (Anderson, 2013). Aunque es reverenciable su atemporalidad, situarla en los ochenta le reconoce aún más méritos: la temprana alusión al VIH, la arriesgada fusión de géneros, la capacidad de crear escenas musicales sin caer en los tópicos del videoclip, tentación tan de su época.

No es *ochentera*, a la vez que es representativa de su tiempo. Quizá sea porque, a la vez que representa el espíritu de su época, la desorientación de la juventud y el malestar de la alienación, sus referencias textuales y estéticas pertenecen a una época anterior, instaurada en la tradición, creando un vínculo con el cine mudo, el cine negro, el surrealismo, el malditismo, el decadentismo, la Nouvelle Vague, el cine independiente y el cine de estudio norteamericano. En cuanto a la representación audiovisual de la temática del sida le seguirían, en el cine francés posmoderno, además de los casos citados al inicio, menciones ya más explícitas: “No olvides que vas a morir” (1995), de Xavier Beauvois; “J’ai horreur de l’amour” (1997), de Laurence Ferreira Barbosa; “Jeanne y el chico formidable” (1998), de Olivier Ducastel y Jacques Martineau; y las más recientes “Theo y Hugo, París 5:59” (2015), también del dúo Ducastel-Martineau; “Los testigos” (1997), de André Téchiné; o “120 pulsaciones por minuto” (2017), de Robin Campillo, estas dos últimas retrocediendo a los momentos críticos, la alarma médica a mediados de los 80, y el activismo de principios de los 90, respectivamente. A su vez, es un tema recurrente en la cinematografía de Gaspar Noé, con obras como “Sodomites” (1998), “Intoxication” (2002), o “SIDA” (2006), cortometraje incluido en el film colectivo “8” (2008). Tras este recorrido por el contexto del que la película parte, analizamos las secuencias escogidas desde donde lo hemos dejado, tras la introducción en el metro.

- *Secuencia 1: Presentación de personajes.* Corte, y detalle de un hombre encendiéndose un cigarro, entrando el mechero, rojo como el tren, desde la izquierda del plano, mientras

⁴⁴ “Mala sangre nos muestra que quién era el director por aquel entonces es quien sigue siendo a día de hoy: un creador de un cine singularmente expansivo, sobrecogedor.”

seguimos oyendo el chirrido de las vías. No vemos el accidente, sino que se nos sustituye por este gesto mínimo, de la punta del cigarro al quemarse. En el plano siguiente, la cámara sigue en detalle el cable de una maquina de afeitar, hasta alcanzar la mirada de Marc, quien la está usando. Su compañero, Hans, lee las noticias: “suicide, suicide, suicide, suicide!”, dice mientras nos muestra el detalle de los periódicos que lanza contra la cámara. En el siguiente plano ya vemos a Hans, en plano medio, y Marc que pasa frente a la cámara, remarcando su posición por el cable de la maquinilla. En el siguiente plano está él, de espaldas, de nuca, mirando hacia la calle a través del escaparate, descartando que Jean, su socio, realmente se suicidase. Apuesta por que fue la Americana, o uno de sus hombres. Al mencionarla, hay un inserto, cuanto menos enigmático, para reflejar el viaje de la némesis hasta Francia: un avión que atraviesa la oscuridad de la noche, el Concorde, con la única luz de sus tres pilotos rojos, lo vemos, desde abajo, salir del plano. Hans aparece en gran primer plano, llenando el cuadro con el humo que escupe. Al aparecer un coche, más allá del cristal, Marc apaga la maquinilla. El siguiente plano ya nos muestra su rostro. Se gira. Vemos el coche tras el cristal, desenfocado. Volvemos a los planos detalle, capturando solo los gestos: Marc coge su pistola de la bandolera bajo su chaqueta y la mete en su bolsillo, coloca su mano sobre el hombro de Marc, para calmarlo, y se dirige hacia el coche. Marc se coloca un cigarro.

Con el sonido del motor en marcha, pasa al siguiente plano: la Americana, que asoma desde la ventana, elegantemente vestida de negro, con un largo collar de perlas, y un dálmeta sentado a su lado. Refiere al calor, al cometa Halley, que está de paso. Frente a ella, Boris, y otro tipo de conductor, Dana. Cuando aparecen, suena un martillo neumático. De los ojos de Boris caen largas lágrimas que le cruzan las mejillas. Aparece Marc, en primer plano, también encuadrado por el marco de la ventanilla. Al contraplano, Boris enciende un mechero, y lo cubre con su otra mano, quizá a modo de amenaza: como dice la Americana, tiene dos semanas para saldar su deuda, o correrá la suerte de Jean. Dice Marc: “Nunca podré”. Le replica la Americana, “nunca” es una palabra de niños, y él ya no lo es. Al marcharse el coche, vemos cerrarse la ventanilla que encuadraba a Marc, y avanzar, hacia la izquierda, dejándolo atrás, llenándose el plano del rojo del toldo que cubre la tienda. Tras la elipsis, otro detalle: en plano cenital, vemos el fregadero de Marc, con varios cubiertos usados, y agua saliendo del grifo. Vacía la maquinilla de los trozos de pelo, que caen, llevados hacia el sumidero.

Así se siente Marc, desprotegido, viendo verter sus restos. En plano medio, Hans, de espaldas, quitarse el arnés de la pistola, mientras Marc se pasea más allá del marco de la puerta. Vemos con más claridad la habitación: la superficie de las paredes es, por arriba, blanca y negra, desconchada, como presa de las humedades, y por abajo, cubierta irregularmente con trozos de azulejo blanco; las dos superficies quedan separadas por un zócalo rojo. Hans se remanga, Marc aparece desenfocado, en primer término, fumando y negándose a huir. Entiende que su única salida es el robo a un laboratorio, el Darley Wilkinson, como planeaban, pero necesitan a alguien tan rápido de manos como lo era Jean. Varios detalles llenan entonces la pantalla, titulares de periódico y la foto del muerto, dejando ver las palabras “Amériqu...”, “années 50”, “gang”, con toda textura del papel en el que están impresas, y toda connotación que hermane la trama, la premisa que se nos explica, con el cine negro americano del que toma influencia, con un mismo recurso empleado en clásicos del género, como el “Scarface” de Hawks. Entonces, recuerdan al hijo de Jean, que consideraba casi tan rápido como él: Alex, al que llamaban “Langue pendue”, “Lengua suelta”. Marc recuerda, hace diez años que no le ve, pero la última vez que lo hizo fue cuando su padre le enseñaba a disparar, en el bosque de Rambouillet.

Aun siguen discutiendo si contactarlo, cuando, precisamente, se nos muestra el bosque. De esta forma, concentrada en algo tan cotidiano como un rasurado de barba, pero fragmentado en multitud de detalles, tanto de planos como de trama, se nos presenta la premisa. Y, sin embargo, aún no se nos han presentado a los personajes principales, porque no olvidemos, aunque la historia se enmarque en los términos del relato criminal, es la historia de amor lo que es relevante. Alex se nos presenta así, en el campo, viviendo apaciblemente con su novia Lise, como si el relato de Ramuz se hubiera cumplido, o al menos el deseo del chico. Lo trágico es que, en este lugar idílico, rodeado de verde y de naturaleza, y arropado por la relación que se supone idílica, el protagonista ha dejado de estar interesado por su chica, y con ello, todo su mundo se desploma. La crisis es que no se encuentra pleno en ese contexto, pero aun así, cuando Hans le propone volver a las andadas, él rehúsa, prefiere pensárselo. Solo se acaba interesando cuando conoce, si se puede decir así, cuando su atención se ve cautivada, al cruzarse en su camino con Anna, antes de descubrir que es la amante de Marc. Antes de que lo descubramos nosotros.

La forma en la que se nos presenta es enigmática, idealizada, como una presencia que aparece irreal, indirecta, fragmentada. Alex va en el autobús, con el fuelle que separa sus dos partes a sus espaldas, en ese espacio intermedio en el que el vehículo se dobla, y al cubrir la oscuridad mientras que hace una parada, entra en escena, sin poder verla, solo escuchando el leitmotiv que la acompaña: la marcha funeraria de Benjamin Britten, a partir de variaciones de un tema de Frank Bridge. La melodía llena el espacio de emoción y misterio, de la tensión abrumadora que guía la mirada de Alex al seguir la silueta de Anna. Vestida de blanco, toma asiento mientras el bus retoma su camino. Alex trata, difícilmente, de alcanzarla con su mirada entre la gente. Vemos algún reflejo entre los parpadeos de luz y el ruido del motor que los acompaña. Puede que ni sea ella, pero de momento da igual, pues es la imagen que Alex se ha creado en su cabeza, que no sabía que encerraba. Quizá la respuesta a su crisis amorosa. Una ilusión, por él cargada de sentido, de ilusión, una esperanza. Alex se baja del bus y la mira, desde fuera, reflejado en su ventana. Quizá no vuelva a verla nunca. Quizá, solo una vez más. La ilusión de Alex vuelve a encenderse tras abandonar a Lise y marcharse a la ciudad. En los callejones del *banlieue* vuelve a dar con la enigmática mujer de blanco, a la cual sigue hasta perderla, tan rápido como apareció, otra vez igual de esquivo. Así da con la carnicería, donde le esperan.

Necesita dinero para rehacer su vida, por lo que acepta la propuesta. Pero también, como se nos ha mostrado, necesita dar con otra pareja, su *fille rêvée*. Al aparecer Anna, con una rebeca roja y recién despertada, Alex deposita en ella toda la carga imaginaria que ya traía del anterior encuentro. Que sea ella la misma chica importa poco, pero importa, al hacer tangible su fantasía romántica, desde este momento su objetivo será acercarse a ella y convencerla, conquistarla. Para mantener la ambigüedad, Marc le pregunta que si se ha cambiado. No deja de ser irónico que la nueva cruzada romántica del personaje estuviera basada en un simple malentendido. Alex mantiene su mirada en ella. Su relación no se hará más estrecha, o su ilusión no se confirmará, hasta algo más adelante, en la escena del aeródromo, cuando compartan paracaídas. Esta escena es interesante, la del aeródromo, pues aunque parece aportar poco a la trama criminal, parte de ella (necesitan un avión para que Alex, tras el robo, vuele a Suiza, y tenga que saltar en paracaídas, ya que nunca lo ha hecho). Sin embargo, esta trama se suspende para que tome relevancia el interés que Alex siente por Anna, y a su vez germina entre Alex y Marc la tensión y la rivalidad, poniendo en jaque la fidelidad mutua del grupo, su estabilidad. Por si esto fuera

poco, la importancia de la escena queda fuera de duda al comprobar la preparación y el riesgo que supuso su rodaje, como retrata el reportaje “Mauvais sang d’acteur” (INA, 1986).

- *Secuencia 2: El aeródromo.* La secuencia comienza al situarse el coche en plano, con Hans al volante, Marc de copiloto, tras Hans, Alex, y Anna a su lado. Las banderas que se agitan al fondo nos ubican en un aeropuerto o un aeródromo. El coche se detiene, dejando fuera del plano a Hans, con Alex entre Anna y Marc. Al salir del coche Alex, el triángulo se hace patente en pantalla. Marc impera que Anna también salte. Ella no mira a nadie, mira hacia fuera. Alex la mira a ella. Tras esto se nos presenta a Charlie, interpretado por Serge Reggiani, quien también colabora en la banda sonora, interpretando una canción de Boris Vian. Como apunta Pichon, su encuentro es un directo homenaje a los cómics de Tintin, en particular a “La estrella misteriosa”, con el hostil reencuentro entre el Capitán Haddock y su amigo Chester, justo antes de darse la mano jovialmente. Además del marcado sobreencuadre que rodea al encuentro, con todo lo que queda fuera de él en negro, aquí sus particulares cortes a negro expresan, más que la pérdida de consciencia o el vacío de la elipsis marcada, los espacios que en el comic separan las viñetas. El homenaje a “La estrella misteriosa” no queda ahí, ya que se alude en varios momentos a la ola de calor provocada por el paso de un cometa (Vlaeminckx, 2009). Es declarado su interés en los comics de Tintin (ya aparecía una página del tebeo en la pared de Mireille en “Chico conoce chica”), hasta el punto de declarar que le hubiera gustado hacer una película sobre él, con Juliette como protagonista (Bertin, 1991). Para colmo, Charlie lleva en brazos a un fox terrier blanco, idéntico a Milú.

Ya fuera del hangar, Marc le presenta a Charlie tanto a Anna como a Alex, lamentando su reciente orfandad. Hans se quita de en medio, excusando que no saltará porque “acaba de ir a la peluquería”. Serán solo los otros tres, los vértices del triángulo. Otra vez, hacia fuera, mira Anna, hacia Anna, mira Alex. Ambos compartirán su primera vez. Se nos muestra el avión en vuelo, su cabeza coronada por las aspas al girar, invadiendo la escena tanto el sonido del motor como el traqueteo. Un piloto rojo parpadea por encima de la puerta, ya abierta. En plano medio, en este orden, vemos a Marc, a Anna y a Alex, los dos hombres de negro, y en medio, ella de rojo. Anna no quiere saltar, el miedo la sobrecoge. Alex contradice las órdenes de Marc, defendiendo a Anna, que no quiere saltar. Anna, entonces, contradice a Alex, y toma el valor para saltar. La alarma suena,

parpadea el piloto verde. La situación es sobrecogedora, el avión es un punto en el cielo azul, luego, del plano contrapicado pasa a uno picado, dejando ver el paisaje bajo ellos, tan lejano que parece un mapa entre terrenos y parcelas de campo. La cámara se acerca en vuelo, hacia la avioneta, cambiando la escala del plano general al plano entero. Anna se mantiene inmóvil, sentada en el borde, sujeta a la baranda, incapaz de saltar. Marc le grita, le repite, que es el momento de hacerlo. Solo una vez que le pide Alex que no salte, y entonces, salta.

El siguiente plano expresa su desorientación y mareo, la cámara gira desordenada, bailando bajo el avión sin alejarse del todo. Ha olvidado desenganchar la cinta que la sujeta al avión. Ha perdido el conocimiento. Alex interviene, descolgándose del avión para trepar hasta ella, y así saltar juntos. Acorta así la distancia con ella, asiéndose a ella con fuerza, mientras que pide a Marc que, entonces, corte la cinta que les une. Alex salta, desplegando su paracaídas blanco, y les sigue Marc, con paracaídas negro. Mientras que la caída de Marc es vertiginosa, representada mediante la oscilación de la cámara y azotada por sonido del viento, el descenso de Alex y Anna es plácido: él la abraza, y ella sigue durmiendo. Durante un momento, se suspende todo ruido, toda angustia, toda distracción. Los vemos flotar en el aire, en un plano cenital, a las cuerdas del paracaídas sujetos, formando otra X con sus veinticuatro líneas, pero esta vez, no antecede una muerte, sino que representa el deseo y la armonía del protagonista, que al fin está en comunión con Anna. Alex la mira, la contempla, dejando caer la cabeza sobre la suya. La cámara funde a negro con esta imagen. Pese al estar junto a Anna, pero ella encontrarse ausente, su relación ha cambiado y así el juego de poderes. Es Alex quien se ha arriesgado por salvar a Anna del vacío, y aunque, de facto, ella no lo presencie, tanto Hans como él son en cierto modo conscientes.



El siguiente plano tras el fundido nos muestra la noche parisina a vista de pájaro, y después nos introduce en este nuevo estado de cosas: los dos hombres a la mesa, sin

camisa, a un lado el joven, a otro el viejo, y entre ambos, Anna. Los tres fumando. Esta nueva distribución del triángulo acaba, tras una leve discusión, en un enfrentamiento físico, a puñetazos. Tratando de resolver, frente al cristal del escaparate, quién es el más fuerte. En el clímax del enfrentamiento, la cámara se aproxima a Anna, y junto a ella, la violencia del enfrentamiento. Junto a ambos, enfatizando el drama, suena “Pedro y el lobo” de Prokofiev. Ella recibe un golpe en el ojo, que se tapa con la mano. Marc tiene un colapso, que podría suponerle la muerte. Anna le pide a Alex ayuda, que llame a Hans. Alex observa a la pareja, desde fuera de la ventana, Anna junto a Marc, apoyados sobre el mantel rojo, le consuela. Hans recibe a Alex, desde el marco de la puerta. Le pone una inyección a Marc, dejándolo acostado, sobre sus sábanas rojas, recuperarse. Esta imagen, patética, vulnerable, de Marc recibiendo la inyección a trasero descubierto, termina por confirmar lo inevitable, su edad es una baza en su contra, al menos en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, pese a haber sido capaz de hacer acopio de sus fuerzas y resistir a la juventud de Alex. Pero sale mal parado. El plano en el que Hans se lleva a Marc es también representativo: en plano fijo, con Alex y Anna de espaldas a la cámara, con el escaparate que da a la calle de fondo, Alex está centrado, Anna a su derecha, y Hans de lleva a Marc, desvalido, sacándolo por la izquierda del plano. El triángulo se ha roto.

- *Secuencia 3: La noche que comparten Alex y Anna.* Al marcharse Hans, y con Marc fuera de juego, Alex queda a solas con Anna, aumentando la tensión entre ambos, abriéndose a la pulsión de Alex, a la posibilidad de declararse, de conquistarla. Englobando esta cuestión, el desarrollo de la noche muestra esta evolución, paulatina, fragmentada, en distintas etapas en las que los sentimientos de Alex dirigen su comportamiento, pese a las negativas de Anna, nunca explícitas, y sin embargo, claras. Mientras que Alex dedica toda su atención a Anna, la consternación de ésta es fruto de su preocupación por Marc, a quien ama. Alex trata de distraerla, quizá solo de su tristeza, quizá también, por sacar a Marc de su cabeza. Anna llora desconsolada, admite, como si padeciera una hemofilia de lágrimas, que cuando empieza a llorar, no es capaz de parar. Alex le lleva pañuelos de papel, pero su mirada no es neutra, la contempla. Le desea encontrarse mejor, pero mejor a su lado, preferiría. Alex le hace pantomimas para animarla, primero el ventrílocuo, fuera de plano, por lo que desde la audiencia solo podemos percibirlo desde la reacción de la chica. Luego le hace trucos de magia. En esta secuencia, se alternan plano y contraplano de ambos, Alex haciendo su demostración, evidenciando el artefacto de cada truco, mostrando una artificialidad no menos fascinante

a la de la auténtica magia, y Anna, que se cubre con pañuelos de colores, va progresivamente abandonando el llanto, y cambiándolo por una sonrisa.

Corte a negro, y tras esto, más calmada, Anna le expresa su devoción a Marc, su admiración. Sigue siendo el foco de su pensamiento, y le pide a Alex que le encienda la luz a Marc, para que no pase miedo. Alex ha conseguido tranquilizarla, haciendo alarde de sus habilidades (hasta ha escupido fuego), pero no ha logrado sacar a Marc de la ecuación, lo que le coloca en una situación desesperada. Anna le pide a Alex que no lo dude, que confíe en el plan, para así Marc salvar su deuda y que su amor “vuelva de nuevo a la superficie”, por encima de la cobardía y de la fragilidad. Incapaz de conquistarla, ni de liberarse de la atracción que ella le genera, quizá su mejor opción, la más correcta para todos y para la ejecución del golpe, fuera escapar de esta gravedad que le atrapa. Así, llegamos a la escena más célebre de la película, la más citada, la más recordada. Anna, tumbada en la cama, sobre los pliegues rojos de la sábana, se refleja en un espejo. Tras ella el embaldosado de trozos blancos, irregulares (todos blancos, menos uno, rojo, desaparejado). Anna le pregunta a Alex que si pone un disco, “antes de que la melancolía se apodere de todo”. “Ya nada se mueve”, continúa. Así es, se suceden los planos estáticos, como antesala para lo que ocurrirá a continuación, como remanso.

Alex consulta la colección de discos junto al equipo de música, quedando el primero “Fresh fruit for rotten vegetables”, el disco de los Dead Kennedys que sonaba en “Chico conoce chica”, mientras que Mireille agita la cabeza. Alex enciende la radio, esperando que lo que suene coincida con lo que desea. El plan no funciona. Le pide entonces a Anna un número, ella responde “quoi?”, su atención sigue en Marc, no en lo que le dice Alex, pero éste no es consciente, o no quiere serlo, y entiende “trois”. En detalle, vemos el dial de la radio, recibir los tres giros que ha entendido Alex. Sintoniza una emisora, suena una canción, y Alex propone que se dejen guiar por los sentimientos que de ésta emanan. Suena “J’ai pas de regrets”, cantada por Reggiani, sobre la letra de Boris Vian, llena de melancolía y tragedia. El siguiente plano, un plano entero, fijo, muestra a Alex salir de la tienda, atravesar la puerta de cristal del escaparate y encenderse un cigarro en la acera, de espaldas a nosotros. Todo es gris, el callejón, la ropa de Alex, menos un par de puntos rojos, los buzones del hotel que hay enfrente, las dos barras que enmarcan el plano, en el extremo izquierdo y el derecho, y el fuego que sale del mechero durante un breve momento. Alex se gira y mira hacia dentro, quedando el cristal entre ambos, diáfano pero

sólido, una barrera simbólica que los mantiene a la vez cerca, pero aún más, lejos. La canción cesa, y el locutor anuncia la siguiente, una dedicatoria, de Juliette, que vive en el primer distrito, para Cristopher que vive en el distrito quinto, el barrio Latino, al otro lado del Sena, connotando así cómo el sentimiento, la música, derriba las fronteras espaciales. Los fragmentos verticales que dividen el escaparate con su puerta y su marco transparente dibujan líneas verticales que cruzan todo el alto del cuadro, como barrotes, como una valla compuesta de reflejos. Esta composición estática, de bloques verticales colocados uno al lado del otro, anticipa al fondo de los planos a continuación, esta vez, en movimiento. Con los primeros rasgueos de guitarra, Alex se lleva los brazos al estómago, saliendo del plano por la izquierda. La canción es “L’amour moderne, par David Bowie”.

En el siguiente plano, también de cuerpo entero, Alex se sigue abrazando el torso, con malestar, encorvado, somatizando el mal de amor que le tiene atrapado. Lo tose. Al comenzar la voz a acompañar la melodía, Alex se golpea a sí mismo, como antes hizo cuando abandonó a Lise, luchando contra aquello que tiene dentro. Arranca a más velocidad, y el travelling horizontal, que lo acompaña de izquierda a derecha, también acelera. De noche, sin nadie alrededor, la calle es suya. Progresivamente el gris verdoso de las verjas y los gastados muros va incluyendo notas de color, azul, rojo y amarillo, que de pintura y carteles arrancados crean un fondo dinámico, circense, barriendo sus bloques verticales como el fondo de un sujeto, atrapado en un quinetoscopio. Alex salta de la acera, espasmos le empujan hacia adelante, poseído por la posibilidad de huir, de sentirse liberado de la gravedad que le une a Anna, de superar ese magnetismo. Corre. Salta. Se sujeta las vestimentas. Se golpea contra el fondo de vallas metálicas. Se golpea contra sí mismo. Huye de sí, para de nuevo, encontrarse. Hace una voltereta. Rezagado del plano, arranca más fuertemente su paso. Ya desatado, controla su propio ritmo. Del plano entero pasamos a los detalles de su cuerpo en movimiento, fragmentos que la cámara barre de la mitad inferior a la superior de sus extremidades. Corte, y ya se mantiene su mitad superior, si busto contra el viento, en éxtasis cinético. Pero como todo éxtasis, fugaz, momentáneo.

La música frena, y Alex con ella. En plano fijo, de nuevo entero, Alex cambia el sentido de su marcha, y sale por la izquierda. Vemos su rostro, en plano picado, volviendo hacia Anna entre la oscuridad, incapaz de mantenerse libre, o quizá así más libre, ejerciendo lo que a su pesar sus sentimientos le sugieren. El canturreo de una mujer es ya la música que

él sigue. Al llegar a la habitación de Ana, ella ya se ha ido, pero su presencia sigue ahí. Desde plano cenital vemos lo mismo que ve Alex más abajo, la silueta de Anna recostada, tallada sobre el rojo tejido que cubre su cama, los pañuelos azul y amarillo que ha usado, y un cenicero blanco cuya colilla aún ahúma. Ha de estar cerca. Alex mira hacia arriba, sobreencuadrado por el hueco que hacen las escaleras. Va al baño corriendo, abre la puerta, y allí la encuentra. En primer término, fuera de foco y entre penumbra cepilla su pelo. Alex se asoma, y retrocede, cerrando la puerta, como hiciera en la fiesta de “Chico conoce chica”, al encontrar a Mireille en el baño, con las tijeras sobre su muñeca. La escena musical también encuentra su paralelismo con “Boy meets girl”, en el plano que muestra los pies de Alex, difusos, acelerarse de izquierda a derecha, corriendo hacia el apartamento de Mireille.

Tras esto, Alex no cesará en su empeño de acercarse a Anna, a la vez que el plan continúa, y la autoridad de Marc es cuestionada. La Americana y Boris le proponen cambiarse de bando, sabe que lo haga o no, se la está jugando. Además, Lisa le confiesa, se ha acostado con Thomas, y al encontrarse a éste en el Pont-Neuf, no encuentra a un amigo, sino a alguien que lo amenaza. Por si fuera poco, por robar un puesto de libros, se raja la mano con una palanca. Con la mano vendada, por el corte que se ha hecho, llega la noche del robo. Alex y Hans toman dirección al lugar del robo, sin saber que Thomas les sigue. Descubrimos que el plano general, en el que se despiden de Marc y Anna, está grabado desde dentro del coche Thomas, al que vemos conducir, a través de un reflejo suyo en el parabrisas.

- *Secuencia 4: El golpe.* En plano general contrapicado se nos localiza el edificio de Darley Wilkinson, el cual vimos antes, cuando le explicaban a Alex en qué consistía el atraco, esta vez en un plano fijo, fundiendo desde negro. Las tres torres unidas que lo componen, coronada la superior por el logo en rojo “D.W.”, tiene algunas de sus ventanas iluminadas aleatoriamente, resplandeciendo una luz amarilla de cada uno de estos cuadrados. Con el fondo difuso y oscuro, del que emana desde abajo una tenue luz verde, se compone una estructura mastodóntica, que a su vez, en su simpleza, se asemeja a una maqueta de estudio de arquitectura. La música acentúa el suspense, desde la aparición de Thomas hasta la aparición del virus. Sabemos que son observados, y que podría pasar cualquier cosa. El siguiente plano encuadra lo más alto del edificio, con las letras brillando rojo, señalando el lugar donde están los personajes. El siguiente plano, fijo, nos

presenta al recipiente del virus, semilleno o semivacio, también de un rojo brillante, colocado en primer término. Junto a la música escuchamos el sonido de la cámara de contención al descomprimirse, abriéndose y, al hacerlo, cuatro líneas rectas, proyecciones de láser, rodean el matraz de vidrio. Aparece, tras él, Alex en plano medio, quedando la parte superior de su cara reflejada en el cristal de protección, aumentada por éste como una lente. Con la boca tapada por una mascarilla, Alex levanta sus manos con precaución.

Corte, y vemos a Hans en primer plano, esperando a Alex en el coche, a oscuras, con un cigarrillo sujeto en la boca. Todo es silencio, y suena el timbre de un teléfono. Tras el corte, vemos dónde: en plano medio, cenital un hombre, cubierto en sudor, duerme junto al teléfono, que está colocado sobre la almohada, a la izquierda del plano. Éste toma el recado, y cuelga el auricular de mala manera, golpeando el aparato. De nuevo, corte al laboratorio, con el virus al pie del plano, rodeado de aún más rayos rojos. Sobre él, entrecruzados, dibujan una X de luz roja, vaporosa pero intensa. El contraplano muestra a Alex en plano americano, de espaldas, haciéndose con cautela, paciente y hábilmente, con el objeto. Alex está en el centro del plano, rodeado de una composición simétrica y artificial cuyo diseño, geométrico, futurista, es a la vez tan impactante como sencillo: dos círculos concéntricos de luz verde, que rodean la puerta de la caja, y seis rayos de luz roja, que nacen de los vértices del plano y se juntan sobre el virus, donde está Alex. Esta composición se asemeja al cenital cuando caen en paracaídas, como una X compleja a cuadro entero, que atrapa en su nudo al personaje. Por la postura y el movimiento de sus brazos, unidos al lazo que sujeta su mascarilla, se diría que está asistiendo un parto.

Corte, y vemos a Hans en el coche, de nuevo, esta vez su perfil derecho. Al sorprenderle algo que ve en el retrovisor, la cámara barre vertiginosamente hasta la acción, por detrás del vehículo: al fondo del túnel, del paso cubierto, vemos aproximarse varios coches de policía. Plano americano, despliegan sus fuerzas saliendo del coche, y entre ellos aparece Antonin, quien se ha vestido con tanta prisa que no se ha colocado bien ni la chaqueta, ni las gafas. En plano detalle, vemos a Alex introducir el matraz en un cilindro negro, con sus manos protegidas por guantes plateados, para después cerrarlo. El siguiente plano nos muestra el laboratorio, en el que Alex se aleja del primer término junto a la cámara y aparece por la derecha al fondo, abriendo la puerta mediante una rueda giratoria. Pero suena la alarma. No. Es el portero automático. Alex se acerca a éste, la cámara panea acompañándolo a la izquierda, y vemos tras la ventana otra serie de edificios, tan

artificiales como las maquetas de un kaiju-eiga. Se presenta el comisario, Antonin Mouchette, que le impera a bajar sin resistirse, ya que está rodeado. Alex se dispone a bajar, advirtiéndolo que no intenten nada, que lleva un rehén. El comisario se pregunta quién, el espectador también, pues no lo ha visto. Antonin se lo comunica a sus hombres, gritando desde una barandilla, en contrapicado. Alex corre, pistola en mano, tira su mascarilla al suelo y atraviesa el plano, desde el fondo hasta salir por la derecha, en un pasillo iluminado de verde. Antonin baja las escaleras mecánicas, encuadradas simétricamente en plano general, contrapicado, mientras la silueta de los policías pasa por delante de la cámara a paso ligero. Ahora, Alex atraviesa el pasillo, desde la izquierda de la cámara a la derecha del plano, corriendo. Un travelling sigue el recorrido de izquierda a derecha que realiza el comisario, entre los policías que esperan en formación a la salida del edificio.

Corte, y plano medio, Antonin entre sus hombres, con muchos más tras él fuera de enfoque. Esperan que Alex baje en ascensor, advertido de que es “un niño”. El patetismo de Antonin ya es evidente, su tristeza, su mala suerte. Se coloca las gafas un momento, sin desplegar las patillas, con el nudo de su corbata flojo, con su postura de hombros caídos, lleno de cansancio y resignación. Admite tener tres hijos, pero que nunca van a verle, por si su imagen fuera ya poco. Ordena que esperen a su señal, que nadie se sobrepase. En plano detalle, un travelling hacia la izquierda nos muestra los números de planta por los que baja el ascensor, encendiéndose uno tras otro, del 42 al 30, solo los pares. Se alterna esto con los detalles que componen esta situación. Del 30 al 4, aparecen los ojos de Antonin, el cañón de los fusiles, la espera de Hans. Llega al 0. Suena un pitido. Las puertas se abren. Alex pulsa un botón y las cierra de nuevo. Su chaqueta amarilla contrasta con la superficie de gris metálico. Más detalles, de tensión: el gesto del comisario, los policías sujetando sus armas, apuntando. La reacción de Antonin al descubrir al rehén. Ésa es la sorpresa, el rehén es él mismo.

El detalle del revolver apuntando sobre su cabeza nos sitúa frente a ellos. Luego, primer plano de Alex, que asegura, seguro, que si dan un paso, abrirá fuego. Alex pasa entre los policías, amenazando de nuevo. En plano general picado, vemos desde arriba cómo se escabulle de entre los policías, que dirigen sus armas hacia él, pero no disparan, bajo las órdenes del Antonin. El suelo, que nos coloca a un extremo las escaleras mecánicas que vimos antes, y a la derecha, los ascensores, se trata de una superficie dividida en

rectángulos que hace recordar, precisamente, al Mondrian que referíamos, pero sin color, solo en grises, blanco y negro. Tras Alex, sale el comisario, pidiéndole a sus hombres que se queden, que él se ocupa. Corte, suena el ruido fuerte de un motor de moto, acelerando, vemos el detalle de la mano del motorista sobre el manillar, y la cámara barre hacia su jersey rojo, sin que le veamos el rostro. Hans sigue en el coche, desde el lateral vemos al motorista pasar fugazmente. Después, desde el punto de vista de la moto, que avanza hacia el frente en el paso cubierto, vemos a Alex salir por la derecha y al comisario que le persigue. Mientras el rojo parpadeante de las sirenas del coche de policía ilumina la escena, la moto llega a la altura de Álex, y éste se monta. En marcha, ágilmente, demasiado como para que parezca natural. Con Alex detrás del motorista, pese a estar ella desenfocada, descubrimos que es Lise quien le ha rescatado. En primer plano, la mira a ella, mira su arma. Antonin corre tras ellos, con el travelling que lo acompaña desplazándose hacia atrás, en contrapicado, con el techo de hormigón oscurecido de fondo. Primer plano de Lise, conduciendo con convicción, con el motor rugiendo y enfatizando, en el encuadre, el movimiento. Corte, y en silencio, Alex despliega su brazo derecho, apuntando con el revólver. Éste queda fuera de plano, solo vemos el brazo desde la derecha, con referencia de su chaqueta amarilla, y el piloto rojo trasero de la moto. Oímos el estruendo del disparo, como un golpe seco. En plano general, Lise y Alex recorren el túnel, desde el fondo hasta nosotros, acelerado, entrando por la derecha y saliendo por la izquierda del cuadro.

Corte, y vemos al receptor del disparo: el comisario Antonin, muerto, con los ojos abiertos, en plano medio, de lado, tumbado en el suelo. Sobre su cara parpadean luces rojas. Tan lamentable final consolida su mala estrella, la gratuidad del crimen carga aún más de ironía su muerte, siendo esta evitable, a manos de Alex, cuando el comisario se preocupó de evitar justo antes que le disparasen. Cuando Lise se lo apunta, Alex confiesa que si le ha matado es, precisamente, porque es para siempre. Vemos a Lise y Alex, a bordo de la moto, pero su conversación las escuchamos en off. Ésta le dice que es Thomas quien le ha denunciado, y que le ocultará en su casa, con su madre. La moto se aleja de la ciudad, recorriendo la carretera, adentrándose entre los árboles. Primero, plano fijo sobre ellos, según se alejan. Después, en plano general, los vemos avanzar de izquierda a derecha del plano, tras los árboles, a la vez que su reflejo, el reflejo de las luces del vehículo, se proyecta sobre el lago. Ya en casa de Lise, a resguardo, Alex inyecta el virus en huevo, para “alimentarlo”. Luego esconderá el huevo en una muñeca rusa (de entre

todas, la que más se ajusta a su tamaño), para acabar por esconderla en una taquilla de la estación de tren.



- *Secuencia 5: La huída.* Tras pasar la noche con Lise y con el virus escondido, “vuelve al centro de operaciones”. Justo en la puerta, le disparan desde un coche. Tumbado en el suelo, más muerto que vivo, es registrado por Boris, que cree encontrar lo que buscaba en uno de sus bolsillos. Se marcha en el coche. Alex se queda allí, tirado en la acera junto al asfalto nevado. Vemos todo esto desde plano cenital. Por alguna razón, el destino le quiere dar más tiempo. Alex se levanta, milagrosamente. Anna, al verlo, avisa a Marc, quien desconfiaba del chico, pero ahora no le caben dudas, se ha portado bien, le debe una. Alex le da una carta, el as de picas (un gran rombo, a juego con los que luce en su chaqueta), en el que aparecen las señas para localizar el virus. Antes de partir para el aeropuerto, Alex pide despedirse de Anna. Ésta sonríe jovial, se alegra de que Alex esté bien, sin saber que está equivocada. Los cuatro personajes, montados en el coche, parten siguiendo el plan de escapatoria del joven. El plano es similar a la salida rumbo a la farmacéutica. Igualmente, un travelling desde atrás sigue al coche de los protagonistas en el callejón de su establecimiento, pero esta vez no vemos quién es (ni su reflejo) aquel que les sigue. Podría ser la Americana, junto a Boris y Dana, o podría ser Lise a lomos de la moto, como intuimos tras el plano en el que ondea su pelo por el viento, entre las calles de la ciudad. Poco después, confirmaremos que es Lise. Poco después, serán ambos.

En el siguiente plano, los vemos en camino, con la cámara contraplicada, el vehículo y los personajes, que vemos desde atrás, van escoltados por la arboleda invernal, a ambos lados de la carretera. La maraña de ramas desnudas sobre el cielo azul verdoso, en decadencia caducifolia, no deja de aludir a la fugacidad de sus ciclos, al paso del tiempo y a la pérdida de vida. Las farolas encendidas advierten de encontrarse en ese breve

periodo en el que la noche, como fundiendo a blanco, se está convirtiendo en día. Suena de nuevo el leitmotiv de la chica de blanco, como hiciera en el autobús y en el callejón, y ésta aparece en la acera, a la derecha del coche, cubriéndose la cara con un pañuelo, y es pasada de largo. Es un plano subjetivo de Alex, y en el siguiente vemos su reacción: sorprendido, lo procesa un segundo, y mira a Anna, a su lado. Se da cuenta del malentendido. Anna no era su chica soñada, o no tiene por qué serlo. Quizá tampoco lo es la chica que acaba de ver, pero eso da lo mismo, fuera quien fuera, no la conocerá nunca. Es una aparición, un deseo, un fantasma, un recuerdo. Marc advierte que les persigue la Americana, la música se corta, y Alex vuelve a la realidad. El siguiente fragmento, un primer plano de la Americana asomando la cabeza por la ventanilla del coche, encuadrada en la mitad izquierda del cuadro, celebra que el chico (que es quien sabe dónde está escondido el virus) no haya muerto. Los ve cruzarse a gran velocidad en dirección contraria, con Lise en la moto tras ellos.

Corte, y un breve inserto: un campo de girasoles aledaño, con dos girasoles abiertos en primer plano, a la izquierda uno pequeño y vivo, joven, a la derecha, uno grande y decaído, viejo, marchito, incapaz de orientarse hacia la luz del sol. Otro enfrentamiento alegórico entre lo viejo y lo joven, metáfora de la vida y muerte, de la fugacidad del tiempo, esta vez con dos flores en vez de personajes. Mientras los agita el viento, oímos el paso escopetado de un vehículo. Volvemos al coche, Anna y Marc en primer plano, sus caras juntas, se sonríen y se susurran al oído. No les oímos a ellos, oímos un claxon. El siguiente plano nos muestra la arboleda al frente, a través de un parabrisas empañado, que la desenfoca. Hans recita en voz alta “So when this loose behavior I throw off, and pay the debt I never promised, by how much better than my word I am, by so much shall I falsify men’s hopes”, perteneciente al primer acto de “Enrique IV”, en este contexto, expresando su confianza, su esperanza, en estar dejando todo atado y poder pasar página. Anna, que abraza a Marc desde atrás, se acerca a Hans y le besa la mejilla. Luego se dirige a Alex, al que no vemos. Hans comienza a cantar las primeras estrofas de “Parce que”. Se les unen Anna, y luego Marc, a cantar la canción. Vemos los árboles quedando atrás del descapotable. Se unen las letras de Shakespeare y Aznavour, en este momento de tranquilidad e ilusión, mientras no saben que Alex está herido, antes del enfrentamiento final con sus enemigos.

Anna le cubre los ojos a Marc, desde atrás, con sus manos enguantadas en negro. Advierten que Alex no canta, pero no a qué se debe. El sonido de un avión en despegue anuncia que se están acercando al aeródromo. Corte, y vemos a Lise montada en la moto, siguiendo el camino que marcan, con un pañuelo gris tapándole la mitad inferior del rostro, con su cabello rubio siendo agitado violentamente por el viento, que suena fuerte junto al motor. Luego, detalles de Alex, fragmentos de muerte en proceso, restos de sangre: sobre su zapato, sobre el asiento, dos heridas simétricas en su chaqueta de cuero amarillo, entre dos rombos negros. Anna se levanta de la espalda de Marc y mira a Alex. Corte a negro, solo un segundo: una imagen de muerte, de miedo, de desconcierto. Vuelve al mismo plano, Anna perpleja mira a Alex. Este le hace señal de “silencio” con el dedo apoyado sobre su boca, ensangrentado. Una lágrima cruza su cara desde su ojo izquierdo. Anna hace caso omiso, y avisa a Hans. Éste plantea frenar, pero Alex sentencia, su prioridad es coger el avión. Entonces Marc ordena aminorar, y le coge la pistola a Hans. En detalle, le vemos prepararse, la pistola junto a su pierna, que sujeta con firmeza.

Cuando la Americana se da cuenta de que van a alcanzarlos, pide que no haya más disparos, y le dice a Dana, mientras fuma, que les bloquee. Marc prepara su venganza, Anna llora la tragedia. Al alcanzarlos por la derecha, Boris les pide que paren el coche. Marc les mira, con sus ojos en negro profundo, y los cierra para concienciarse de lo que va a hacer. Detalle de su mano sujetando el arma. Un estruendo. Oímos el tiro antes de haberse efectuado. Dispara contra la ventanilla trasera, donde está la Americana. Boris apunta. Marc se levanta. Barrido hacia la derecha. La situación es confusa. Se acumulan los disparos. Como si fuera en los tiempos del código Hays, y por no dejar de citar al clásico de Hawks, el impacto de las balas contra los matones sucede fuera de cámara. Boris, moribundo, asoma la cabeza por la ventanilla salpicada de sangre. Hans vuelve a disparar contra la ventanilla trasera, sin que a la líder le afecte. Detalle del dedo de Dana, intentando subir la ventanilla. No puede. La bloquea la cabeza de Boris, que queda sujeto por el cuello. Dana, sin dejar de conducir, se cubre con el brazo. Primer plano de Lise, que contempla el tiroteo tras ellos, horrorizada. Oímos un derrape. En plano general, vemos a los protagonistas seguir hacia delante, pero el coche blanco de los matones sale del carril, cayendo en un lago. Vemos el coche impactar, desde dentro, llenándose de agua. Funde a negro.

Volvemos al coche. Marc observa a Alex, le da esperanzas, dice que Hans le curará. El cielo tras ellos se ha vuelto contaminado, amarillento. Las hojas caídas dan sobre el parabrisas. Vemos a Hans desde atrás, consolarlo, pero en el retrovisor se refleja, precisamente, la herida de bala sobre el torso de Alex, su chaqueta manchada de sangre. Anna le mira, a su lado, mientras éste le explica su alivio, pues hace tiempo que sentía “su vientre lleno de cemento”. Anna se quita su chaqueta y cubre le cubre. Alex le expresa que, cuando llegue a Suiza, se irá al campo, y “acariciará cada adoquín, cada escalón”, en agradecimiento por esa vida que así pudiera vivir, temiendo que no lo conseguirá. Sobre él van cayendo hojas marrones, el fin del verano, el fin de la momentánea ola de calor. Desde su punto de vista, vemos un flanco de la arboleda desnuda, agitarse al dejarla atrás, por el movimiento del vehículo. “Un agujero de bala”. Alex se ríe. “Un agujero”. Anna también se ríe, pero como dice la canción, tras la carcajada llegan las lágrimas. Lloro, sin consuelo, mientras la neblina les va cubriendo. Detalle de los ojos de Lise, muy abiertos, indefensos, contra el viento. Suena un claxon. Corte a negro.

Funde al punto de vista del coche, ya en el aeródromo, que frena frente a Charlie. Éste, que fuma un puro, está acompañado por el perro que vemos antes junto a él, apoyado sobre una avioneta roja, con una cruz blanca en su alerón, como si fuera de primeros auxilios. Con ambos en cuadro, se le acerca por la derecha del plano Marc, y desde el otro extremo, Hans, contemplando el dramático suceso. Al contraplano, Alex recostado en el coche, mira a Anna. Ésta se cubre la cara con su mano, sollozando. Sobre ellos, llenando gran parte del cuadro, el cielo azul, tranquilo. Los pájaros están cantando. Aparece, al otro lado, Marc, y entre él y Anna le ayudan a levantarse. La cámara rota hacia la izquierda, fuera del coche, con el campo de fondo. Alex, muy débil, intenta dar unos pasos. Al quinto, como si viese a alguien, como si viese en frente a la muerte, dispuesto a llevárselo, Álex alza sus puños en posición de lucha. Pero es una batalla perdida. Se desvanece y lo recoge Anna, quien lo tiende en el capó sobre su vientre. “Sobre la espalda”, le pide Alex. Un paneo acompaña a Lise, que atraviesa el camino, de derecha a izquierda, llegando a la pista, hasta ellos. Se coloca entre Anna y Marc, sin quitarse el pañuelo, frente a Alex, con sus párpados sonrosados de la fricción y el dolor.

Al contraplano, Alex, en un punto de vista muy picado, casi cenital, le presenta, a Anna, Lisa, “l’ange de la moto”. Reconoce en ella que ha conseguido la “sourire de la vitesse”, como si se tratase de un fenómeno vital y trascendente. Opuesto a la gravedad, al malestar

y al peso, que a éste acompañaba. Una liberación manifestada en el movimiento. Alex, declara, “hablará desde el interior”, que le es más fácil. Utiliza aquí, por tercera vez, su voz de ventrílocuo, tras hacérselo a Lise, tras hacérselo a Anna, ahora se lo hace a ambas. “Et puis je ferme les yeux”. Inserto en negro. Vuelve la imagen, Alex vuelve a cantar: “Pequeña Lise, sécate las lágrimas”. Primer plano de Lise, con Anna junto a ella, sus ojos azules contrastan con la parte de cara que tiene al descubierto, aún más irritada, enrojecida de pena, como una plañidera. Corte y detalle del rostro de Alex, tumbado, aberrado. El siguiente plano muestra al resto, los cinco personajes que sobreviven, mirando a Alex en el coche, hacia abajo, como si fuera el punto de vista de un muerto siendo enterrado. Sobre ellos, en el parabrisas, el reflejo del campo sobre el retrovisor, una imagen de serenidad y naturaleza, el Elíseo al que se está marchando en ese mismo momento.

Los pájaros cantan de fondo. Primer plano de Charlie, con su puro, quien quizá por tener el menor lazo emocional con el chico, es quien se aventura a comprobarlo. Le abre el ojo, brotando de éste una lágrima. “Muerto”, dictamina. “Muerto”, repite Marc, como si para que así se cumpla, para que se haga oficial, hubiera de decirlo en voz alta. Anna se cubre la cara con sus manos, con el negro de sus guantes. La imagen funde a negro. La muerte ya ha vencido. Del negro, funde a una nueva composición triangular, Marc de espaldas, Anna acariciándole el pelo a Lise, y ésta última, de espaldas a Anna. Lise sale del plano, admitiendo que “de todas formas, ellos dos ya habían acabado”. Lise arranca la moto y se marcha. En un plano general, encabezado por el hangar, vemos a Lise marcharse por el camino, por la parte inferior del plano. Por la derecha, marcha Hans, portando el cuerpo de Alex, junto a Charlie y su perro. Anna arranca a correr, mientras Marc la llama, hacia la parte inferior del plano, por la verde pradera. Detalle de la bota blanca de Lise, cubierta de barro, sobre el pedal de la moto, mientras ruge el motor acelerando. Anna corre por la pista, con la cara manchada con la sangre de Alex. Quizá, por fin, se ha liberado de los lazos que la atan, y se dispone a alcanzar la “sonrisa de la velocidad”, o al menos a intentarlo.

Un travelling la sigue de perfil, de izquierda a derecha, con el campo verde y el cielo azul de fondo. Oímos sus pasos sobre el canto de las aves. En un plano general, sobre los gigantescos números blancos que ilustran la pista de despegue, Anna corre seguida por Marc, como dos figuras diminutas sobre el espacio abierto. La música aparece, elevando el momento. Anna, en primer plano, dejando atrás a Marc, desenfocado, se lleva la mano

a su mejilla manchada, dejando entrever una sonrisa de libertad, el recuerdo de Alex sobre su rostro, la lección, el poso que le ha dejado. Fundirse con la velocidad para pasar a otro estado. Sin necesidad de corte, la cámara contrapica, sacando a Marc del plano, y dejando que el cielo nuboso llene el fondo en el que Anna se expande, se expande el plano, al abrir Ana sus brazos en posición de despegue, como si fuera a emprender vuelo. La velocidad la posee, el plano se acelera, y ella se funde consigo misma, se difumina, al solaparse el movimiento de la cámara con el de su cuerpo en, de nuevo, éxtasis cinético. Corte a negro. La música continúa, evocando esta catarsis, hasta aparecer los créditos.



Así, como se planteaba al inicio, la película es rica en lo que afecta a la citación, dejándose influir de tanto literatura y poesía (Rimbaud, Verlaine, Céline, Ramuz) como por pintura (Mondrian) y cine (Gremillon, Walsh, Hawks, Godard, Pelechian), con Cocteau presidiendo la mesa, como poeta, pintor y director. Igualmente, las musicales: Reggiani, Aznavour... repiten Dead Kennedys y Bowie, siendo a la par alusión a su obra anterior. Pese a ser obra clave del Cinéma du Look, cuenta con más influencia del comic (Hergé, Pratt) que de la publicidad. Como mucho, las composiciones que aparecen a través de carteles de colores arrancados, más que una cita a la estética de lo publicitario, resulta un comentario sobre este fenómeno, el de la fugacidad de los anuncios y su decadente rastro, identificable en la realidad cotidiana, pero reapropiado con sentido estético, una forma de arte inconsciente insertado conscientemente, o al menos, así compuesto. En cualquier caso, Carax se nutre de tanto lo intelectual como de lo popular, mezclando formas de alta y baja cultura de forma instintiva y orgánica, creando a la par cine de autor y cine de género. Algo que, a su vez, ya representa un subgénero propio en el cine francés moderno, el “policier poétique”, que quizá, si se diferencia en algo del “polar”, es porque es un género que destaca por su relativa heterogeneidad dentro de su consistencia:

Il n'est pas vrai que ces films soient si singuliers, si étrangers les uns aux autres, en dépit du discours et du désir de leurs auteurs: Subway de Luc

Besson, Rue du départ de Tony Gatlif, Désordre d'Olivier Assayas, Mauvais sang de Leos Carax, Faubourg Saint-Martin de Jean-Claude Guiguet... Au-delà de la subjectivité propre à chacun, c'est presque un même film qui s'enracine dans la veine du policier poétique inventé par Jean-Luc Godard avec Pierrot le fou, Made in USA, etc.⁴⁵ (Liscia, 1991).

Y de “Alphaville” y “Week-end”, en este caso concreto. Como heredero de la Nouvelle Vague y de su aún presente legado, es “un cine sobre cine sobre cine”, que refiere al cine francés de los sesenta, y a través de este, al cine americano (Forbes, 1987). Sin embargo, y aunque la saturación referencialidad nos interesa como uno de los rasgos de la narrativa posmoderna, resultan tanto o más interesantes las relaciones que se establecen dentro de la obra del propio autor. Como se ha visto, la película introduce sus propios motivos: a nivel visual, las composiciones visuales en forma de X (los tirantes, el asfalto, el paracaídas, el corte que le hace Anna a Alex en el pecho, los rayos láser) y los ya citados carteles de colores desquebrajados, que mantienen la armonía cromática de colores primarios junto a blancos y negros, también en otras superficies, como vallas y muros, incluso vestuario. A nivel sonoro, se repite varias veces el recurso de la voz de ventrílocuo. En cuanto al epigrama sonoro, recurso que en cierto modo ya usó en “Chico conoce chica”, esta vez procede de un archivo pregrabado al que ha tenido acceso.

Efectivamente, al tratarse de una segunda película podemos apuntar cuánto sobrevive de una a la otra, a la espera de comprobar si estas mismas señas se repetirán en sus obras posteriores o si surgirán otras nuevas. Como es evidente, sigue manejando recursos formales manieristas que embellecen y enriquecen la imagen, y se alejan de una representación convencional y expositiva: sobreencuadres, sobreimpresiones, fundidos, encuadres artificiosos y desequilibrados, barridos, reflejos, insertos, planos detalle (que diseccionan la acción) y cenitales (el punto de vista de Dios, o de las aves). Todos recursos que, uno a uno, se encuentran presentes en cualquier película convencional, pero que por su acumulación e inventiva componen una película, en cualquier caso, diferente: la mano que escribe no se hace invisible, la presencia del director se hace presente. Detalles de los ojos, a veces malheridos, brillantes, tapados por un parche; como tapados aparecen los

⁴⁵ “No es cierto que estas películas sean tan singulares, tan diferentes las unas de las otras, a pesar del discurso y el deseo de sus autores: Subway de Luc Besson, Rue du départ de Tony Gatlif, Désordre de Olivier Assayas, Mala sangre de Leos Carax, Faubourg Saint-Martin de Jean-Claude Guiguet... Más allá de la subjetividad de cada uno, son casi la misma película que se arraiga en la vertiente del policial poético inventado por Jean-Luc Godard con Pierrot le fou, Made in USA, etc.”.

rostros, por un pañuelo, de tela, de papel, por una mascarilla. Como al final de “Boy meets Girl”.

Volvemos a dar con las luces sobre fondo negro, los brillos entre la oscuridad, como los reflejos sobre el Sena, o las ventanas de los edificios durante la noche; de nuevo, la vida nocturna prima sobre la luz del día; por primera vez, aunque ya se aludía al principio de “Chico conoce chica”, vemos representado el campo, el cual es verde, puro, iluminado, enfrentado a la ciudad, nocturna, decadente, sucia; ligado a esto, una necesidad de los personajes por huir de allí y comenzar una nueva vida. La importancia de las superficies, no solo en color, sino en textura: los tejidos, el cuero, el papel, el asfalto, las baldosas, el metal, el óxido. En ambas películas, un personaje sigue a otro, una mirada capta la atención del protagonista, que de la masa distingue a alguien interesante y comienza a seguirle, cual *flâneur* que se vuelve *stalker*, como en “El hombre de las multitudes”, de Poe. En ambas impera una suerte de providencia que guía a los personajes, o al menos así se dejan llevar, junto a un gran poso de ironía trágica. Ambas acaban con un personaje desangrándose, de nuevo, la muerte y la pulsión autodestructiva están muy presentes. Los diálogos poético-filosóficos, en los que se mezcla lo anecdótico con lo trascendente, se suman también a las marcas del director. También el romance ocurre de un chico a una chica idealizada, formándose un doble triángulo. Como forma de esta idealización, de este anhelo de alcanzarla, se repite un mismo motivo: estando la chica ausente, con la cabeza apoyada sobre la mesa, el chico acerca la mano hacia su pelo, en un amago de acariciarla. Lo hacía Alex con Mireille en la escena de la cocina, y aquí lo hace con Anna, cuando solloza, preocupada por Marc.



No es el único acto que suena con ecos a “Boy meets girl”. En ambos, el protagonista roba bienes culturales, en la primera en una tienda de discos, en esta otra, un puesto de

libros. En ambas aparecen pantallas de televisión, como hipertextos, como flashbacks pregrabados, en el primer caso, un programa infantil, seguida de la confesión de Helen, la anfitriona de la fiesta, llena de pathos; en ésta última, la emisión de la ya citada película de Jean Gremillon. Un recurso para combinar texturas de imagen, que en “Mala sangre” no precisa este pretexto. La imagen granulada, la estética de cine mudo, no solo aparece al inicio de la película, sino en la cena previa al robo. La presencia de música pop también es importante, no solo referenciada, sino acusmatizada en su pertinente reproductor, representado en cámara: unos auriculares, una radio, una minicadena. También, y como vendrá siendo habitual, todos los personajes fuman, quizá como expresión de la adicción al tabaco del director, pero sobre todo, como el motivo cinematográfico último, a la altura de cabalgar un caballo (o conducir un coche) o efectuar un disparo.

De estos tres motivos, estilizaciones tan propias del noir norteamericano, tenemos varios ejemplos. El culto a las armas, a los coches y a los cigarros. A éstos también añadir la dicotomía romántica a la que se enfrenta tradicionalmente el antihéroe del cine negro, como ocurre en “Detour” o “Retorno al pasado”: la chica rubia y angelical, la chica buena, frente a la morena y misteriosa chica del gánster, la *femme fatale*. Aunque en este caso, su estética, más que remitir a Rita o a Laura, lo hace, como mencionamos al principio, a “Vivir su vida” y a “La caja de Pandora”. También se enfrentan representaciones de distintas edades, que contrastan en su distancia, como se aluden características a la juventud, fuerte pero inexperta, y la vejez, madura pero débil, que justifica su malestar frente al desencanto inexcusable de los jóvenes. Así, se nos presentan en un mismo plano a Alex frente a Marc, a Alex frente al bebé (como ya pasaba en “Boy meets Girl”), incluso a los dos girasoles, el nuevo y el marchito.

Pero si hay un tema, que aquí se revela, y que reiterará en la siguiente película, es la cuestión farmacéutica, o dicho de mejor modo, el fármaco como motivo. Más que la droga en sí, pese a las evidentes similitudes, por la carga peyorativa y criminalizada, como algo prohibido, frente a la normalización del consumo de medicamentos, y su derivada banalidad, su sutilidad, en la forma en que son presentados. Mientras que Alex en “Chico conoce chica” consumía continuamente sus viales sin que esto alternase mínimamente el argumento, más como un rasgo del personaje que como un problema al que haya de enfrentarse; en “Mala sangre”, el antídoto y el robo a una empresa farmacéutica son centrales en la historia. En “Los amantes del Pont-Neuf”, los medicamentos vuelven a

tomar parte en la acción de los personajes, como explica Carax al hablar de su experiencia personal con ellos:

J'ai abusé. Mais j'ai arrêté. A l'époque de Mauvais sang, c'était l'Alcyon, un hypnotique. Depuis, l'Alcyon a été interdit. Ils se sont aperçus que ça excitait certaines pulsions meurtrières, il y a eu plusieurs meurtres de jalousie commis sous Alcyon. Dans Les Amants, quand Alex et Michèle endorment les gens aux terrasses des cafés, c'est avec de l'Alcyon. J'ai rencontré deux garçons, d'ailleurs toujours recherchés par les flics, qui faisaient ça: endormir les gens avec de l'Alcyon pilé. Ils ont endormi des familles entières avec des omelettes à l'Alcyon. C'est très puissant, ça agit très vite. Faut faire très gaffe à l'Alcyon. Et à la chimie en général. (...) C'était juste un somnifère. Pour le mal de ventre, je me suis soigné à l'opium, c'était la seule chose qui soulageait. (...) L'histoire autour du sommeil dans le film, c'est venu d'une histoire d'amour pendant Mauvais sang. On était amoureux et on n'arrivait pas à dormir. C'était un gros problème, parce que je tournais le film en même temps. C'était à la fois cocasse et assez terrible⁴⁶ (Bertin, 1991).

Como se comentaba al principio, reaparecen miembros del casting: además de Denis Lavant, la aparición de Mireille Perrier, o el papel de Carroll Brooks como la Americana. En el equipo técnico, repiten Alain Dahan, en la producción; Jean-Yves Escoffier, en la fotografía; y Antoine Beau, como ayudante de dirección. Leos Carax, además de escribir y dirigir, hace su aparición, por primera vez en pantalla, como el voyeur. En cuanto a motivos espaciales, destacan también, como ya hiciera en su primera película, los lugares intermedios, que dan paso entre dos estancias, como dos estados, sin ser parte de ninguno de los dos: los espacios de indeterminación. Los pasajes, los pasos cubiertos, los túneles, que aúnan esta dimensión a la de lo subterráneo, lo desconocido, a destacar de nuevo la representación que se hace del metro, en la apertura de la película, en el abandono de Alex a Lise. Igualmente, los umbrales, los marcos de las puertas, las ventanas, los portales. La antigua carnicería y ahora base de operaciones, con su fachada de cristal, no la más útil para ocultar la planificación de un robo a altas horas de la noche, pero que estética y espacialmente diluye las fronteras entre el interior y la calle, y pese a quedar a

⁴⁶ "He consumido. Pero lo dejé. En la época de Mala sangre fue el Alcyon, un hipnótico. Después, el Alcyon fue prohibido. Se desveló que generaba ciertos impulsos homicidas, hubo muchos asesinatos por celos debidos al Alcyon. En Los amantes, cuando Alex y Michèle suermen a la gente de las terrazas de las cafeterías, es con Alcyon. Conocí a dos chicos buscados por la policía que lo hacían: dormir a la gente con Alcyon machacado. Dormían a familias enteras con tortillas de Alcyon. Es muy fuerte y hace efecto muy rápido. Hay que tener mucho cuidado con el Alcyon. Y con la química en general. (...) Solo era un somnífero. Para el dolor de barriga, me trataba con opio, era lo único que me aliviaba. (...) La historia alrededor del sueño en la película vino de una historia de amor durante Mala sangre. Estábamos enamorados y no llegábamos a dormir. Era un gran problema, porque rodaba la película al mismo tiempo. Era a la vez gracioso y bastante horrible."

merced de los mirones, hace, de lo que podía ser un sótano o trastienda en un *heist film* clásico, un escaparate por el que confluyen los personajes.

De la misma forma, y como vimos en la película anterior, el metro, ese espacio a la vez público y transitado, como oculto y subterráneo, que aquí aparece en menor medida, pero en el que se encuadra el detonante de la película y con la que abre la obra: la muerte del padre de Alex, misterio que queda abierto a interpretar si éste fue asesinado o ante la presión, se suicidó. Y ablando de espacios de indeterminación han de estar, por supuesto, los puentes, cobrando especial protagonismo, otra vez, el Pont Neuf, que de nuevo aparecerá, casi a nivel protagonista, en la siguiente película de Carax, como el lugar de unión (y símbolo de ésta) de “los amantes”. Como no podía faltar, la referencia a Céline: el primer amor de Anna, ella dice, se apellidaba Destouches. Entre “Mala sangre” y “Los amantes del Pont-Neuf”, Binoche y Lavant coincidirían en otra película producida por Alain Dahan: “Un tour de manège”, otro exponente estilizado del desamor y el fracaso, dirigido por Pierre Pradinas en 1989. En ella, un presuntuoso productor de cine interpretado por Lavant, como si recordase el poema que da título a la película de Carax, cita a Rimbaud: “J’ai horreur de tous les métiers”. No obstante, pese a los temas, al elenco, al sistema de producción o la cita de Rimbaud, y precisamente por también tratarse de un drama de autor, su personalidad y estética distan sobremanera, y aunque aparentemente sea una obra menos divisoria, más accesible, ha quedado perdida en el olvido. La “religiosidad cinéfila” que se manifiesta en “Mala sangre”, la hace tanto representativa del momento en que apareció, como imperecedera:

Au mitan des années 80, la fréquentation des salles de cinéma chute régulièrement. Des critiques (Serge Daney en tête), des cinéastes (Godard justement, mais aussi Wenders) parlent fréquemment de “*la mort du cinéma*”. Le vocabulaire cinématographique est en concurrence avec d’autres idiomes, d’autres régimes visuels de plus en plus puissants – la télévision, le clip, la publicité. Cette intuition soudaine du cinéma comme forme mortelle s’accompagne alors d’un sentiment presque religieux à son égard. *Mauvais sang* est peut-être le film le plus absolu de cette religiosité cinéphile. Chaque plan y est un autel dévolu au culte de cinéastes anciens (Godard donc, mais aussi Chaplin, Griffith, Garrel, Cocteau...), chaque visage est une icône, chaque image une relique⁴⁷ (Lalanne, 2010).

⁴⁷“A mitad de los años ochenta, la frecuentación de las salas de cine cae regularmente. Críticos (Serge Daney a la cabeza), cineastas (Godard precisamente, pero también Wenders) hablar frecuentemente de “la muerte del cine”. El vocabulario cinematográfico coincide con otros idiomas, otros regímenes visuales cada vez más poderosos -la televisión, el videoclip, la publicidad. Esta intuición repentina del cine como forma mortal se acompaña de un sentimiento casi religioso a su consideración. Mala sangre puede ser la película más absoluta de esta religiosidad

Sin embargo, aunque aquí la cinefilia se le reconoce como una devoción y un compromiso activo, como si se tratase de un profeta, esta admiración al cine ha de tener algo intrínseco a la propia profesión de director, ya sea por vocación o formación, pero no tan sujeta a las voces que anuncian, cada cierto tiempo, la muerte del cine. Es curioso, y poco casual, que el regreso de Carax con “Holy Motors” sucediera precisamente cuando el temor a la defunción de este arte estaba más extendido, ya fuera por la falta de afluencia o por la evolución técnica o por los cambios en el consumo derivados de éstos; y que, como cuando apareció el color, o apareció la televisión, o apareció el vídeo, volvió a abrirse el debate, sin que el cine en sí hubiera estado herido. En cierto modo, y reconociendo este fenómeno como algo cíclico, el sentimiento que le es propio al que es cinéfilo antes que profesional del cine, no debería ser temer por la supervivencia del medio, sino celebrar que el cine aun vive, y vivirá en el cine que ya ha existido. Recordaba Carax en 2013, atendiendo a una retrospectiva de su obra en el Festival de Cine de Bombay: “We were all young in our twenties... I discovered cinema at the same time as I started to make films. I think it’s mostly, you know, kind of a love letter to cinema, through a love story in the film, or different love stories in the film, but I think I’m still, you know, thanking my debt to cinema, saying thank you cinema. I’m so glad I found you” ⁴⁸ (Mumbaifilmfest, 2013).

cinéfila. Cada plano es un altar dedicado al culto de viejos cineastas (en consecuencia, Godard, pero también Chaplin, Griffith, Garrel, Cocteau...), cada rostro es un icono, cada imagen una reliquia.”

⁴⁸ “Todos éramos jóvenes en la veintena... Descubrí el cine al mismo tiempo que empecé a hacer películas. Creo que es sobre todo una especie de carta de amor al cine, a través de la historia de amor en la película, o diferentes historias de amor en la película, pero creo aún estoy agradeciendo mi deuda al cine, diciéndole gracias cine, me alegro tanto de haberte conocido.”

3.3. “Los amantes del Pont-Neuf”

Tras finalizar “Mala sangre”, Carax había conseguido no solo cumplir con los desafíos que se había autoimpuesto, sino también saciar las expectativas y superar la dificultad que siempre suele suponer la segunda película. Pero, de mantener esa idea de base, la de adentrarse en lo desconocido para salir de ahí con una obra, triunfante, sería aun más difícil en este caso. Si trabajar con el color ya era conocido, capturar el movimiento también, construir escenarios artificiales quedaba hecho, e incluso, rodar una *set-piece* de acción ya le era un logro, superar lo anterior iba a ser difícil, no ya solo desde el rodaje, sino desde la concepción de la idea. De igual manera, sería ambicioso, no limitarse a reflejar una típica historia de amor, ni apoyarse en las pautas de un género, sino ceñirse a una historia de personajes muy pequeña, casi minimalista, como una obra de teatro, pero explotando al máximo su capacidad cinematográfica. De alguna forma, es la manera de ser ambicioso sin verse preso de esa ambición, al intentar recuperar esa libertad primera, sujeta al ímpetu de un primer largometraje, o la comparativa de un segundo.

Por ello, su idea de partida se trató simplemente de eso: hacer un “film libre”, en el que tanto él como los actores gozaran de esa libertad, para filmar y vivir simultáneamente. Y, a la vez, seguir comprendiendo el rodaje como un reto, enfrentándose a una realidad, pero sin mimarla. Así, la libertad no se entiende como facilidad de ejecución, sino en hacer posible una visión, o dicho con sus palabras, “La liberté, c'est pas d'avoir la caméra à l'épaule plutôt que sur une grue, la liberté est dans le regard. Et pour moi, que je filme un vrai clochard perdu dans ses pensées ou un couple de faux clochards qui dansent sur un faux pont sous les feux d'artifice, le regard est le même. C'est le sentiment qui change, sentiment de l'irréparable ou sentiment de l'inespéré”⁴⁹ (Bertin, 1991). Si un artista tiene la buena fortuna de que su visión y su propósito sean asequibles de acuerdo a su tiempo, sus medios y su presupuesto, gozará de la libertad y de la facilidad óptimos para conseguirlo; pero si esta ambición exige más esfuerzo e inversión para hacerse patente, solo queda o sacrificar la pureza de ese “sueño”, o arriesgarlo todo para llevarla a cabo. Carax, por supuesto, hizo lo segundo.

⁴⁹ “La libertad no es tener la cámara al hombro más que sobre una grúa, la libertad está en la mirada. Y para mí, que filme a un verdadero mendigo perdido en sus pensamientos o a una pareja de falsos mendigos que bailan sobre un puente falso bajo los fuegos artificiales, la mirada es la misma. Es la sensación lo que cambia, sensación de irremediabilidad o sensación de lo inesperado.”

C'est né d'un rêve pendant la tournée de promotion de mon deuxième film, *Mauvais sang*, à travers le monde. L'image d'un couple debout sur le parapet du Pont-Neuf. L'image de ces amoureux qui tombent à l'eau l'un et l'autre. Ils sont des clochards. Ce qui m'intéresse chez les clochards, c'est le sentiment de l'irréversible. Ils vivent sur le Pont-Neuf en train de s'enfoncer. Le pont leur appartient. Elle est peintre et perd la vue, c'est Juliette Binoche. Il est cracheur de feu, c'est Denis Lavant, le couple de *Mauvais Sang*⁵⁰ (Le Monde, 1991).

La sinopsis es la siguiente: Alex, un mendigo, alcohólico y autodestructivo, cruza su camino con Michèle, una pintora que está perdiendo la visión. Alex vive en el Pont-Neuf, que está clausurado por obras, junto con un anciano llamado Hans. Descubren que Michèle está durmiendo allí. Mientras que Hans trata de echarla, Alex se obsesiona con ella, viajando hasta su casa, espiándola y persiguiéndola. Michèle mata a su antigua pareja, Julien, quien la abandonó. Tras esto, regresa al puente junto a Alex, abrazando su vida de vagabunda, sin tener nada que perder. Los dos viven un idilio, compartiendo borracheras y robándole a la gente con ayuda de un somnífero. Con lo ahorrado, viajan a la playa, pero Alex no se siente cómodo, y añora el puente. Hans muere al caer al río, al igual que lo hace el dinero, y sin más sitio a donde ir, pasan una temporada juntos. Alex descubre que el padre de Michèle trata de encontrarla, asegurando que con una operación podría recuperar la vista. Intentando evitar que ella se entere, Alex mata accidentalmente a quien cuelga los carteles de búsqueda. Cuando Michèle descubre que tiene cura, abandona a Alex, abandona el puente. La policía encuentra a Alex, y es condenado a pasar años de cárcel. Tras este periodo, al salir libre, Alex se reencuentra con Michèle en el puente, aunque ésta se ha casado con el cirujano que la operó. Tras recuperar el tiempo perdido, y por la insistencia de Alex, ambos caen al río, y son rescatados por un barco que sale de París, dirección el Havre. Hacia allí se dirigen, juntos, con la esperanza de una vida en común. Aunque la historia está llena de vertientes, y los detalles van matizando su importancia y sentido, la principal es la historia de amor, y cómo nos es relatada es todo un juego de ambigüedades, coincidencias e ironía trágica.

⁵⁰ "Nació de un sueño durante la gira promocional de mi segunda película, *Mala Sangre*, alrededor del mundo. La imagen de una pareja al borde de la cornisa del Pont-Neuf. La imagen de esos enamorados que caen al agua, el uno y el otro. Son mendigos. Lo que me interesa de los mendigos es la sensación de irremediabilidad. Viven sobre el Pont-Neuf a punto de hundirse. El puente les pertenece. Ella es pintora y pierde la vista, Juliette Binoche. Él es un escupecueño, Denis Lavant, la pareja de *Mala Sangre*."

El cómo una historia tan aparentemente sencilla y minimalista se convirtió en un prolongado calvario para sus creadores, y su continua cobertura mediática, hizo que la obra fuera, desde mucho antes de estrenarse, incluso antes de estar acabada, “un film mítico”, una leyenda maldita relatada a tiempo real: “Un tournage interrompu deux fois, un décor qui n'en finit pas d'être construit, un feuilleton juridico-financier, *Les Amants du Pont-Neuf* de Leos Carax est un film à hauts risques mais un film à sauver”⁵¹ (Le Monde, 1990). Pasados meses, demorando su finalización, ya era digno de celebrar que la película fuera acabada, pero tras ello, cabe prever que su estreno se viese sujeto a tan altas expectativas, que superaran, al menos, a la historia interna de su *development hell*. Dejando atrás esa temporada en el infierno, las críticas que recibió la película fueron de diversa variedad. Mientras que Cahiers du Cinéma le dedicó un número especial completo, con Carax como editor invitado, cosa que solo había recaído anteriormente en manos de Win Wenders y de Godard (Weinrichter, 1993), la escala y la ambición de la película fue a la vez tanto reconocida como criticada: “Un film imparfait et grandiose, moderne et intemporel qui réconcilie avec un art dont on réalise mal qu'il est de plus en plus menacé, banalisé, standardisé, terminatorisé: le cinéma”⁵² (Le Monde, 1991).

Apelativos como “monomaniaco”, “exaltado” o “delirante” se repartieron entre la película y su artífice: “Il semble qu'un rien de délire monomaniacal ait poussé le jeune Carax hors de ses rails habituels” (Skorecki, 1997). Mientras que el Village Voice expuso sus rasgos posmodernos, dejando al lector el interpretarlos como negativos o interesantes: “Lovers on the Bridge is as exalted as it is ridiculous (...) An outrageously contrived paean to freedom, a crazy mixture of scabby naturalism and rock-video mescaline staged on a movie set worthy of Stroheim”⁵³ (Hoberman, 1999); el New York Times no la excusó en absoluto: “extravagant and delirious (...) *Les Amants du Pont Neuf* always stands a little apart from the innocence it pretends to be extolling. Yet that distance doesn't make it seem any less absurd, or anything more than a movie inspired primarily by other movies. Except for the very real triumph of the artifice of its principal set, *Les Amants du Pont Neuf* is more exhausting than entertaining”⁵⁴ (Canby, 1992).

⁵¹ “Un rodaje interrumpido dos veces, un decorado que nunca se acaba de construir, un folletín jurídico-financiero, Los amantes del Pont-Neuf de Leos Carax es una película de alto riesgo pero una película a reivindicar.”

⁵² “Una película imperfecta y grandiosa, moderna y atemporal que reconcilia con un arte el cual nos percatamos que está cada vez más amenazado, banalizado, estandarizado, acabado: el cine.”

⁵³ “Los amantes del Pont-Neuf es tan exaltada como ridícula (...) Un indignantemente artificial himno a la libertad, una mezcla loca entre naturalismo sucio y videoclip drogado en unos decorados propios de Stroheim.”

⁵⁴ “Extravagante y delirante (...) *Los amantes del Pont-Neuf* siempre mantiene cierta distancia de la inocencia que pretende ensalzar. Pese a que esa distancia no la hace parecer menos absurda, o nada más que una película

Por su parte, mientras El País quiso apuntar tanto a sus luces como a sus sombras: “Film megalómano y a veces escorado peligrosamente hacia el exceso (...) Pero debajo de ésto, que también está, subyace otra cosa que hace de *Los amantes*, por fortuna, un film estimulante, gozoso; una suerte de montaña rusa por la cual hay que dejarse deslizar para disfrutar, al mismo tiempo, del vértigo y el horror, y de la belleza desbordada de lo imprevisto” (Torreiro, 1993), el ABC la interpretó como una especie de traición al recorrido previo del director: “La película mezcla la exacerbación lírica que ha hecho famoso a Carax con una retórica audiovisual digna de esa línea pop que surge en el cine francés desde hace una década, esas obras de Beineix, Annaud o Besson que tanto han denostado precisamente los defensores de ese cine de escritura que venía a representar Carax” (Weinrichter, 1993), cuando, en realidad, aunque la escala y la ambición del proyecto hubiera aumentado, sigue respondiendo a una sensibilidad parecida a las dos películas anteriores, centrando la historia y las emociones en el romance de una pareja heterosexual, en la que el chico trata de conquistar a la chica por los medios que pueda.

No obstante, los excesos y esfuerzos del trabajo de sus creadores, más allá de la simpatía que despierte el film, siguen mereciendo ser apreciados, y son esas dinámicas del amor cortés adaptadas al siglo XX, que incluyen la manipulación y la dependencia destructiva camufladas de amour fou, las que lacran a la película, frente a su exuberante puesta en escena y ejecución. Como se dijo en Sight and Sound: “Ultimately, the problem with Carax’s film is one of mis-match between exciting and innovative aesthetics and conservative politics, particularly in the area of gender. *Les Amants du Pont-Neuf* is yet another story of “transparent” male desire – graphically illustrated by Denis Lavant’s erection in the beach scene – for a beautiful but opaque young woman. At the same time, *Les Amants du Pont-Neuf* is one of the most visually exhilarating and surprising films of recent years, a true “cinema of attractions” with music, colour, dazzling camerawork, melodramatic coincidences and *tour de force* performances from Lavant and Binoche”⁵⁵ (Vincendeau, 1992).

preponderantemente inspirada por otras películas. Salvo por el realísimo logro del artificio de su set principal, *Los amantes del Pont-Neuf* es más agotadora que entretenida.”

⁵⁵ “En definitiva, el problema con la película de Carax es un desajuste entre una estética excitante e innovadora y una política conservadora, en concreto en cuanto al género. *Los amantes del Pont-Neuf* es otra historia de “transparente” deseo masculino - gráficamente ilustrado por la erección de Denis Lavant en la escena de la playa – por una bella pero opaca joven. Al mismo tiempo, *Los amantes del Pont-Neuf* es una de las películas más estimulantes y sorprendentes de los últimos años, un verdadero “cine de atracciones” con música, color, un trabajo de cámara deslumbrante, coincidencias melodramáticas y una proeza interpretativa de Lavant y Binoche.”

Frente a las impresiones divisorias sobre el resultado final, en general el buen trabajo de los actores volvió a ser reconocido. Denis Lavant, como ya hiciera en la anterior, pudo llevar aún más lejos su retrato del mendigo silencioso, pero de desatada expresividad física, realizando esfuerzos y acrobacias no solo más exigentes (la lesión de su pierna fue uno de los primeros problemas que acontecieron a la producción), sino más caracterizadores del personaje a interpretar, como parte de su vocabulario y su singularidad. Juliette Binoche, por su parte, también dio un paso más allá, llegando a vivir en la calle durante un periodo de tiempo como preparación, a petición del director: “He asked me to have a real experience, so I did it (...) I was in situations that were a little dangerous, but I was ok, that was my commitment to the film”⁵⁶ (Grater, 2019). Quedando la pareja como protagonistas absolutos, les acompañó en el papel de Hans (un Hans distinto al de “Mauvais Sang”) el director de teatro de origen alemán Klaus-Michael Grüber, en su primer trabajo frente a la cámara. Carax declara, como ya planteó sobre “Chico conoce chica”, su interés por mostrar a personas de diferentes edades, y que así como le gusta filmar a jóvenes, también le gusta filmar a gente mayor. Hasta que dió con el dramaturgo alemán, Carax barajó y se entrevistó con Sterling Hayden, Glenn Ford, Richard Widmark, Alain Cuny y Serge Gainsbourg. Añadió: “If Orson Welles have been alive, I would have done it with him”⁵⁷ (Thompson, 1992).

Accedemos a la película de este modo: aparecen los créditos en la tradición que Carax nos tiene acostumbrados: grandes letras blancas, más bien grisáceas, sobre fondo negro. Mientras, un instrumento de cuerda es afinado ominosamente, desvelando su misterio. Comienza el tema, la Sonata para Violoncelo compuesta por Zoltán Kodály, su Opus 8. El misterio se vuelve drama, acorde con el tono de la canción. Con ésta, aparece la imagen, atravesamos un largo túnel, una carretera subterránea, iluminada en azul, adentrándonos en la historia, en su mundo. La metáfora del túnel nos advierte, este no es un romance normal, este es un romance oscuro, oculto, inadvertido. Sumergido. Una especie de viaje órfico. Situados en el punto subjetivo del vehículo, de conductor, avanzamos sin ver salida. La cámara panea a la derecha, y tras un flare rojo, otro azul, funde desde negro el título de la película, colmando toda la pantalla, dejando en el hueco

⁵⁶ “Me pidió que tuviera una experiencia real, así que lo hice (...) Me vi en situaciones un tanto peligrosas, pero estuve bien, tal era mi compromiso con la película.”

⁵⁷ “Si Orson Welles hubiera seguido vivo, la habría hecho con él.”

inferior un espacio para la visa de explotación. Al volver la imagen, ya hemos salido, vemos al margen de la carretera, las luces reflejadas sobre el río Sena, oscilaciones brillantes que flotan en el agua oscura, como si bailaran al ritmo del rasgueo de cuerdas. La cámara panea a la izquierda, y vemos el primer puente, que no es el Pont-Neuf, sino el Pont au Change. El Pont-Neuf lo acabaríamos de atravesar, justo en el momento en el que el que su nombre nos aparece escrito, así que aunque aludido, aún no lo veremos. El coche toma la salida izquierda, llegando a Châtelet. Suena una radio en el coche, haciendo un comunicado. Al llegar al Café Mistral, frente al que hay operativo un camión de limpieza, el vehículo gira hacia la izquierda.

Entendemos que estas son altas horas, en las que se recoge la basura de la gente, mientras las calles están desiertas. Un ritual que sucede cada noche, pero pasa inadvertido para la mayoría de la gente. Solo una serie de servicios permanece de testigo, los de emergencias, los de limpieza, los de transportes. Aquellos cuyo trabajo exige el ciclo de sueño contrario al de la mayoría de los trabajadores, que se ciñen al horario comercial, al de oficinas, que aplica las horas de luz para maximizar su rendimiento. Solo quedan fuera los ya dichos, y los vagabundos, aquellos que no han de madrugar, los parias del sistema de consumo. Los que han quedado al margen. El coche se adentra en el bulevar de Sébastopol, de día, uno de los núcleos comerciales de París, y al estar entre el Pompidou y el Louvre, uno de los más turísticos, de los más transitados. Lo encontramos vacío, cruzándonos pocos vehículos, pero ningún peatón. Y de pronto, aparece ante nosotros un hombre solo, caminando por medio de la carretera, rapado, desarrapado, luchando por mantenerse en pie, por mantener el equilibrio.

El coche le da las luces, pero éste las ignora, ni las percibe, de espaldas a ellas y aturdido, confuso. Al cruzar junto a él, adelantándolo por la derecha, la cámara gira hacia la izquierda para verlo. No lo vemos. Corte, y lo vemos reflejado en el retrovisor izquierdo, dejándolo atrás, tambaleándose, caminando no por fuerza sino por inercia, como un muerto viviente. Corte, y volvemos al subjetivo del conductor. Suena la radio. Al acercarse a dos camiones de basura, cuyas luces giran, advirtiendo peligro, aparece tras ellos una mujer, cruzando el paso de peatones. Obliga al coche a pegar un volantazo, ya que su aparición le pilla por sorpresa. Derrapa y toca el claxon. Luego se aleja como hemos visto antes, dejando atrás a la chica, reflejada en el retrovisor interior. Ésta lleva un abrigo rojo, bolsas de plástico y un gran archivador de dibujo. Así, de refilón, desde

una focalización externa, de alguien que nunca sabremos quién es, se nos ha presentado a los dos protagonistas. Normalmente, quedarían fuera de toda historia, como quedan fuera de la vida de este conductor. Pero esta vez, la historia se centra en ellos, en los que, normalmente, quedan a los márgenes. Los marginados. Los marginales.

Nos encontramos ante la que seguramente sea la obra más conocida de Carax, sobreviviendo décadas después de su complicada gestación, hasta convertirse, dentro del cine francés reciente, en una de sus películas más representativas: “C'est sans doute ainsi qu'il faut appréhender le film, comme une série de tableaux spectaculaires qui peuvent tous postuler au statut d'icône des années 1990”⁵⁸ (Regnier, 2011). Sin embargo, pese a suponer un paso más con respecto a sus películas anteriores, y en coherencia con el sistema que había ido desarrollando a través de ellas, a nivel de carrera profesional esta película supondría, a la vez, un paso adelante y un paso en falso. Lejos de querer regodearnos en la leyenda negra que al film se le asocia, pero sin querer tampoco pasarlo por alto, lo propio sería mencionarlo para despejarlo de inmediato.

La obra, sin duda muy ambiciosa ya desde el propio guión, al menos en términos creativos, hizo que a Carax se le catalogara como un director difícil, grandilocuente, de un ego desbordado. Ni si quiera Mark Cousins, cuando elogia la película en su “Story of Film: An Odyssey”, puede evitar definir el proyecto como “a *folie de grandeur*”. Cuando de haber cosechado un gran éxito, o cubriendo las expectativas financieras, se le hubiera llamado genio, visionario, de una creatividad desbordante. Bien es cierto que, en el inicio, las expectativas eran más modestas, y buscaban llevar a cabo un proyecto de presupuesto medio, entre lo que costó “Chico conoce chica” y el costo de “Mala sangre”. Todo este periodo queda plasmado, resumido, en el documental “Enquête sur un film au-dessus de tout soupçon”, dirigido en 1991 por Oliver Guiton, y escrito por el antiguo redactor de Cahiers, y realizador de decenas de documentales de cine, André S. Labarthe. En él se nos cuenta, retornando a un pequeño pueblo de Lansargues, Comune de l'Hérault, cómo el rodaje afectó a sus vecinos, así como el desarrollo y los obstáculos a los que el proyecto tuvo que enfrentarse.

⁵⁸“Sin duda es así como hay que comprender la película, como una serie de cuadros espectaculares que pueden aspirar al lugar de ícono de los años noventa.”



Para empezar, la necesidad de construir un decorado a gran escala del Pont-Neuf, ante la imposibilidad de bloquear durante todo el rodaje el puente real, uno de los más transitados de la capital, lo que dispararía el presupuesto. A esto se acumularía el accidente de Denis Lavant, cuya lesión retrasaría el rodaje de las escenas que supusieran algo de fuerza física, la entrada en escena de las empresas aseguradoras, y al acoso y derribo cuyos titulares catastrofistas quedaron plasmados en la prensa. Se tildó a Carax de “anormalmente exigente”, al no ceder ante propuestas de cambiar el emplazamiento del romance, cuando ya, a esas alturas, con tan solo dos películas en su haber, el Pont-Neuf se había convertido en un motivo recurrente. Trasladar la ubicación a un puente menos conocido, menos emblemático, iría en detrimento de la relación que este simboliza, al abrirle paso y darle cabida; en cierto modo, la imagen de los dos okupas que hacen de este espacio su hogar, precede al resto de la película. De igual manera, su particular arquitectura, sus representativos balcones, sus farolas, sus vistas, su localización pleno núcleo de la ciudad, lo diferencian del resto de puentes, no solo siendo un lugar de tránsito, sino también un mirador, un espacio abierto al paseo y la contemplación, que permanece impertérrito dentro de una urbe moderna, a la que ha visto evolucionar desde finales del siglo XVI. Es irónico que el Pont-Neuf, el puente nuevo, a día de hoy sea “le plus vieux pont de Paris”, o más que irónico, una paradoja, otra forma en la que enfrentar lo relativo que es lo viejo y lo relativo que es lo joven.

Además del puente, están los amantes. La película se inscribe en la tradición nominativa de tomar el espacio que permite el encuentro de los enamorados como identificador de su relación, como antes lo hicieran “Les amants du Pont Saint-Jean” (1947), de Henri Decoin; “Les amants de Bras-Mort” (1951), de Marcello Pagliero; “Les amants de Vérone” (1949), de André Cayatte, versión de “Romeo y Julieta” protagonizada por Serge Reggiani y Anouk Aimée; “Les amants de Tolède” (1953), también de Decoin, junto a Fernando Palacios; “Les amants de Montparnasse” (1957), también llamada

“Montparnasse 19”, dirigida por Jacques Becker; o “Les amants de Teruel” (1962), de Raymond Ruleau. No es casual que sea el puente la construcción idónea, cuyo sentido no solo alude a un lugar de paso, de cambio a otro estado (como el puente de “Brigadoon”), sino que es el lugar que conecta dos orillas, que permite a los opuestos comunicarse, que aúna dos lugares distintos, sin pertenecer a ninguno de ellos; otro lugar de indeterminación, como los pasajes, los umbrales o los túneles. Incluso podría incluirse en este listado “Les amants de minuit” (1953), de Roger Richebé, al tratarse la medianoche de ese momento ambigüo, que no es un día ni el siguiente, sino que de uno da paso al otro. Para finalizar, y por continuar la cadena, el ya aludido clásico del *lovers on the run*, “Les amants de la nuit” (“They Live by Night”, 1948), de Nicholas Ray.

Al igual que las dos películas anteriores, la película narra la historia de amor entre dos personajes, un chico y una chica jóvenes, de cuyo encontronazo fortuito surge “el amor”, o al menos la admiración dependiente, siempre más focalizada en el personaje masculino, que se obsesiona por conquistar a una mujer que idealiza, acabando en tragedia. Sin embargo, la juventud que se representa en las dos primeras es una juventud desorientada, pero soñadora, en crisis, pero con esperanza. Buscan cómo sobrevivir al vacío, vivir experiencias nuevas, superar los obstáculos, recuperar lo que han perdido, o comenzar de nuevo. Encontrarse a sí mismos. Los protagonistas de “Los amantes del Pont-Neuf”, Alex y Michèle, no tienen tales esperanzas, solo la resignación y, al encontrarse, el uno al otro. Su ambiente no es ni la bohemia del intelectual precario ni los glorificados bajos fondos, los márgenes sociales a los que pertenecen son otros, más graves. La miseria cobra protagonismo en esta película, extendiéndose más allá de las ruinas de una sociedad postindustrial, sino que llega a los personajes, a sus cuerpos, calándoles el alma. Enfermos y demacrados, ni si quiera el puente en el que coinciden, el que convierten en hogar, está en buen estado. Si crisis no es temporal, no es de la edad, no es circunstancial, sino que es perenne. Amarse es lo más parecido que sienten a estar vivos, hasta entonces son solo supervivientes, náufragos que se encuentran a la deriva, tratando de subsistir.

Como vimos en la introducción, la miseria no es sinónimo de pobreza, sino su más alto grado. Puede que los personajes fueran pobres, que no se pudieran permitir caprichos, pero por lo menos los tienen. En “Chico conoce chica”, Alex roba unos discos. En “Mala sangre”, Alex roba unos libros. En “Los amantes del Pont-Neuf”, Alex roba un pescado, lo justo y necesario para comer. Como le dijo Eustache a Philippe Garrel: “Quand on

pensé qu'à bouffer, on pensé pas au marxisme, on pensé à bouffer, quand on est tout seul, qu'on a pas de quoi fumer, pas même de quoi dormir, on pense pas, on n'a pas d'orientations idéologiques, on pense tout de suite à ce qu'il faut faire, et quand on a la vie complètement... des costumes complètement usés et complètement..., et qu'on est en loques, on pense pas, on n'a pas d'autres préoccupations immédiates. Et le reste des préoccupations, qu'elles soient idéologiques, métaphysiques ou n'importe quoi, c'est un luxe pour bourgeois, je trouve"⁵⁹ (Brenez, 2006). Y el amor, ¿es también un lujo burgués? En la película si es referida la dificultad, si no la imposibilidad, de compaginar la vida en la calle con una relación amorosa. Quizá ésta fuera la hipótesis, a confirmar o refutar, que maneja la película. El esquema que siguen las escenas escogidas responde precisamente a ese vínculo que representa el puente, la relación entre los dos amantes: se cruzan, se persiguen, se enamoran, se pelean, se reencuentran. Son entonces, y orden de aparición: el encuentro, la persecución en el metro, la noche con fuegos artificiales, la visita al museo, y el final, el reencuentro.

- *Secuencia 1: Presentación de personajes.* La secuencia comienza con un primer plano de Alex. Con la mirada perdida y el fondo desenfocado, destila embriaguez y confusión. Por corte, pasa del plano medio al primer plano, saliendo y entrando en enfoque a cada paso. Detalle de sus pies, que avanzan difícilmente, sobre sus zapatos gastados, golpeando, sobre el silencio, el asfalto. Corte, y vemos a Michèle de perfil, avanzando en dirección contraria a la de Alex, de derecha a izquierda, con la cabeza gacha, sujetando su gran portafolios. En plano similar, pero opuesto, avanza Alex, de derecha a izquierda. Ahora de frente, vemos a Michèle en plano entero, descubrimos que en la bolsa que lleva bajo el hombro lleva un gato, que asoma la cabeza. Ella, también, languidece, cansada, según camina por medio de la carretera. Al contraplano, similar, Alex camina hasta caer, desfallecido. De nuevo vemos el interior de un coche, una mano acaricia el pelo de quien va de copiloto, acompañados del sonido del motor acelerando. Alex, tirado sobre el asfalto, se autolesiona la frente, al sujetarse la cabeza contra el suelo, raspándose la piel con fuerza, con sufrimiento. Detalle de la mano anterior, sobre el cambio de marchas, y sobre ésta, la mano del copiloto. El coche avanza atravesando la carretera, y encuentra al

⁵⁹ "Cuando se piensa en comer, no se piensa en el marxismo, se piensa en comer, cuando se está solo, cuando no hay qué fumar, igual que con dormir, no se piensa, no hay orientaciones ideológicas, pensamos inmediatamente qué hace falta hacer, cuando la vida se tiene complementamente... la ropa completamente gastada y completamente... cuando se está en harapos, no pensamos, no hay otras preocupaciones inmediatas. El resto de preocupaciones, las ideológicas, metafísicas o las que sean, me parecen un lujo burgués."

frente, como salido de la nada, a Alex recostado, con la pierna derecha estirada, a tan solo un palmo. Corte, y vemos el detalle, las ruedas del coche atropellando su extremidad.

El sonido del accidente capta la atención de Michèle. Los del coche ni se detienen. En plano general, vemos como se aleja el coche, tomando la avenida hacia el punto de fuga, y Michèle acercándose a Alex, que está tirado, en la parte inferior del cuadro, fuera de foco. Nadie más presencia el suceso. Semáforos parpadean en silencio. Un perro callejero cruza la calle en segundo término. Corte, y el plano enmarca a Alex, tirado en la carretera como un despojo, con expresión de horror, con su camiseta de tirantes manchada de rojo. El plano cambia, esta vez a uno más cerrado. Le sigue un paneo hacia arriba que describe el encuentro de Michèle, que se ha acercado a verle. El contraplano muestra la expresión facial de Alex, medio ido, con la boca abierta y ojos tornados, más cerca de los muertos que de los vivos. Lo seguimos viendo, bocarriba, representado en el plano, bocabajo. Por el sonido, percibimos que un vehículo se aproxima. Detalle de su parrilla, flanqueada por dos fuertes focos. Quizá la luz al final del túnel para este pobre hombre. No, aún es demasiado pronto. La luz impacta sobre la cara de Michèle, deslumbrándola, quemando la imagen. El coche se detiene, en diagonal acorde a las vías. De él bajan dos hombres en mono azul, que le reconocen, y le suben por la puerta de atrás. Este horror que acabamos de presenciar es su pan de cada día. Unos empleados más, cumpliendo con sus funciones, éstos son los que recogen *homeless*.

Varios cortes se suceden, representando el interior del autobús, la frontera en la que coinciden la sordidez y lo cotidiano, lo habitual. Una cabeza vikinga, tatuada en una espalda, bajo los brillos de las luces que en el cristal se reflejan. Oímos los balbuceos y los comentarios de los pasajeros, mientras la cámara cubre esta desangelada imagen, con unos ebrios, y otros ausentes. Un anciano sujeta una bolsa, con la cara apoyada contra la pared. Unas manos señalan y discuten, como detalles dentro de un Caravaggio. Una mujer advierte, frente a la cámara, en plano medio: “No me llamo Marie Andouille”, en vez de decir cómo sí se llama, como si su identidad fuera a la contra, si existiera por ser negada. “Yo soy la señora Flonce”, se reafirma. Cámara en mano, la imagen tiembla, según documenta este espacio. Alex está tirado en el suelo, inconsciente, cubierto en sangre y mugre. A la cabeza del bus, vemos al conductor junto a los empleados, de azul. De espaldas, atendiendo a la carretera, ignoran al resto. Un hombre sin camiseta hace dominadas, mientras una mujer canta. Alguien, sentado junto a un anciano, intenta abrir

una botella de vino barato. Alex sigue tendido, en el hueco entre los asientos. El bus continúa su camino hacia las afueras de la ciudad, dirección Nanterre. Un empleado hace las veces de tenor. Alex tose y se despierta entre espasmos, con el rostro magullado. Se levanta con la ayuda de otro hombre, que le pregunta cómo está. “Podemos recoger cadáveres... cadáveres de botella, claro está”, dice una voz mientras a Alex le ofrecen una calada. La imagen los representa con crudeza, pero no es cruda, es granulosa, densa, amarillenta.

Si bien la estética es aquí más realista, desde luego tomando distancia con respecto a la estilización publicitaria, también es evocadora, nunca solo expositiva, es más una pintura que una fotografía, un fresco sobre la miseria en vida. El realismo poético de Carax no es como el de Renoir, no exalta la belleza que se encuentra en lo cotidiano, sino que entronca con los poetas malditos, en su ánimo de representar lo oculto y lo desconocido, la maldad que subyace bajo la superficie de las buenas maneras y del buen gusto. Su sensibilidad está más cercana a la de Jean Vigo. Sin hacer ningún comentario social explícito, y simplemente mediante las técnicas de la representación, Carax alude aquí a esta parte de la realidad que suele ser ignorada, salvo cuando los servicios que se ocupan de ocultarla no cumplen con su cometido. No obstante, más que realizar con esto una denuncia política, muestra su empatía con los marginales, con los desheredados, con los huérfanos de sus padres y del Estado. De igual modo, la gestión que se hace de esta problemática, y el lugar que ocupan los individuos en situación de indefensión, al contemplar la escena en su conjunto, dice más de la sociedad a la que pertenecen que de ellos mismos. En este caso, iremos de esta panorámica general, al caso concreto. Del autobús ya detenido, frente a un edificio a oscuras, van saliendo los pasajeros. Alex necesita la ayuda de dos personas para poder andar, “estoy harta de ayudarte”, le dice una.

El interior del edificio, que vemos en plano general, está iluminado por halógenos. Es azul, aséptico, donde coincide la pobreza con la burocracia. Un grupo de vagabundos se acumulan al frente, junto a la mesa de recepción. La imagen es diferente a la del bus, pero parecida. Cambia la luz, pero la miseria es la misma. Detalles de un hombre, una herida en el omóplato, un tatuaje demacrado en un brazo, una mujer espera con los ojos cerrados, un pasaporte mientras se rellena un formulario. Una mano vendada culmina el trámite con una firma. Un señor, sin querer, casi se agencia el bolígrafo con el que escribía, y se lo quitan. Alex, de nuevo, tirado en el suelo, sobre baldosas gastadas, rodeado de pies

ajenos. Un hombre desfallece. Uno sujeta a otro en el suelo. Sus caras son el reflejo de una vida castigada más por las carencias que por los excesos. Un hombre y una mujer discuten, ella le empuja, él la golpea dos veces, antes de ser llevado. Ella acaba tirada en el suelo.

Alex, por mal que esté, no está peor que nadie, solo es uno más. La cámara lo sigue según le arrastran a las duchas. Allí desvisten a los vagabundos, mostrando sus cuerpos desnudos, demacrados, desvalidos. Alex recibe su ducha tirado en el suelo. Luego, nos muestran las camas, hileras de literas se acumulan más allá del marco de la puerta, que sobreencuadra a un señor con bastón, que con la otra mano se sujeta la espalda. Alex, con una venda sobre la herida de su frente, está acostado, como uno de tantos. Apagan las luces, dejándonos entreverlo en el centro del cuadro, aún despierto. Al día siguiente, la luz es clara, pero aún teñida de azul aséptico, color de clínica. Vemos, en detalle, cómo terminan de ponerle una escayola en su pie izquierdo. Luego, alejándose en un pasillo mientras se apoya en una muleta, de espaldas a nosotros, lo vemos hablar con un compañero. Ambos en pijama, Alex beige, su amigo blanco. Luego, en un banco de los jardines, el amigo lo invita a salir de París, a vivir una temporada con su mujer e hijos. “Tengo que volver al puente”, sentencia el protagonista. El tipo le pide que reflexione, pero la decisión está hecha. Tras esta escena, un paneo hacia arriba, que atraviesa un Sena negro, luego salpicado de las luces que refleja, aparece por primera vez el tercer protagonista de la historia, y que da unión a los otros dos: el Pont-Neuf.

Allí se reúne con Hans, un viejo vagabundo que le provee de viales para dormir. Durmiendo en un balcón encuentra a Michèle, junto a sus cosas. Él husmea entre sus dibujos. En cuanto a su convivencia en el puente, Hans trata de echarla, pero Alex quiere que se quede. Le pide uno de sus dibujos, y ella le dice que si lo quiere, ha de posar para un retrato. En el extremo de la isla, Michèle pierde el sentido, dejándolo inacabado. Alex encuentra, entre sus cosas, una carta con su anterior dirección, y una pistola, en una caja de lata junto a sus pinturas. Alex va caminando hasta Saint-Cloud, y se cuela en su antigua casa. Allí encuentra sus pinturas, documentos de ciencia ocular, y notas para una novela titulada “Michèle et Julien ou L’amour de la fille et du garçon”. De nuevo, en homenaje a Ramuz.

- *Secuencia 2: Persecución en el metro.* Él comienza a seguirla por la ciudad, a espiarla. Ella lo ve actuar, en la calle, escupir fuego. Tras estos primeros acercamientos, llegamos a la persecución en el metro. Esta vez, más que un lugar onírico, la realidad soterrada con respecto a la realidad oficial, al descubierto, se nos muestra un espacio intrincado, de paso, pero con una estructura propia, donde frente a la rutina de quienes lo transitan hay otra dimensión que se le superpone, la de quienes allí se refugian, la de quienes tocan música para los demás, a cambio de una leve atención, fugaz, momentánea. A cambio de unas monedas. Al salirse de la ruta habitual, del tránsito utilitario al que estamos acostumbrados, se le descubre una distribución arbitraria, laberíntica. Tras cruzar unos cazas el cielo azul (se denota, ya es de día), formando en humo los colores de la bandera de Francia, se nos presenta su opuesto, la realidad subterránea. Michèle, con el parche, con su camisa amarilla, comiéndose un bocadillo, pero sin dejar de ser una más, en la cinta transportadora. La cámara la emplaza así, en plano medio, pero baja, dirigiéndose hacia la cinta paralela, a los pies de la gente.

Reconocemos, en la escayola, en la muleta, los pies de Alex. La cámara sube, encuadrándolo, y luego su punto de vista con referencia. Está siguiendo a Michèle. Un travelling les acompaña. Ella se gira, y él se agacha. Pero ella sospecha, y echando la vista atrás, salta abruptamente, tirando su bocadillo, y tomando la siguiente cinta, en dirección contraria. Corre frenéticamente, mientras la sigue la cámara. La sigue Alex que, sin cambiar de cinta, se va chocando con la gente mientras acelera con dificultad por los obstáculos y su pierna lesionada. En plano fijo, donde acaban las cintas transportadoras, vemos al fondo tres túneles contiguos. Michèle duda cual tomar, mientras que Alex se detiene, observándola. Se dirige al de la izquierda, luego al de la derecha, pero se decide por el de en medio. Alex se toma unos segundos, manteniendo la cámara un primer plano de su nuca. Trata de averiguar la mejor ruta, no para seguirla, sino para encontrarse con ella. Opta por el túnel de la derecha. Ella atraviesa el pasaje, en dirección contraria al resto de los viandantes, de derecha a izquierda. Vemos a Alex desde atrás, atravesando el otro pasillo, rodeado también de los anuncios y carteles que lo decoran. Algunos con diseños dispares, propios de los anuncios; otros minimalistas, lisos, monocromo rojo, monocromo azul, como un cuadro de Yves Klein entre dos bandas en negro.

Alex se detiene. Michèle también, al llegar a un cruce, y al no encontrar lo que buscaba, retoma la carrera y retrocede. Atraviesa el pasaje en contrapicado, hasta llegar a primer

término y tomar unas escaleras hacia abajo. Alex sube unas escaleras, cruza al siguiente andén pasando por las vías de metro, y continua su persecución. La música sube, el punzante silbido de un violonchelo. Un primer plano de Michèle, levemente aberrado, que la acompaña en travelling hacia atrás, nos muestra en su cara tanto fatiga como desesperación. En paralelo, un plano medio nos muestra a Alex, que se aproxima frenético. Michèle continúa. El siguiente plano, que es fijo, nos pone a la izquierda, en primer término, el violonchelo que suena mientras es tocado, quedando fuera de plano la cabeza del músico. Mientras, desenfocado, aparece Alex al fondo, que asciende por las escaleras dirigiéndose hacia nosotros. En detalle, vemos las cuerdas del instrumento, tensas sobre el puente (de nuevo un puente, aunque a otra escala, el nexo entre dos extremos). Alex le arrebató el arco al músico, y amenaza con una navaja contra las cuerdas. Le obliga a desaparecer, a no volver a “su sitio”. Demasiado tarde, Michèle sube las escaleras, para no encontrar a nadie. Solo a Alex, “casualmente” que camina a través del túnel en dirección contraria. Ésta le saluda, y le pregunta por el violonchelista. Alex le miente, le dice que se ha ido, que era “una mujer gorda”. Alex queda fuera de foco, y sale del plano, dejando encuadrado el rostro de Michèle y su reacción, perpleja.

Al oírse el metro acercarse, su atención se pone alerta. En detalle, vemos lo que ella ve, un cúmulo de colillas y de cerillas gastadas sobre un punto concreto. El músico ha estado allí, ha ocupado ese lugar durante un periodo de tiempo. Retoma su carrera hacia el andén, y allí lo ve, frente al vagón abierto, fumando y portando la gran funda de su instrumento. La cámara retrocede hacia el pasillo, según el tren anuncia su salida, Michèle lo aborda por la puerta contigua, sorteando a unos niños que corren en el andén, justo antes del cierre de puertas. Alex, desenfocado al fondo del pasillo, de espaldas a la cámara, contempla la escena. Hacia delante, tira su muleta, con rabia, mientras el tren se aleja. Al igual que en “Mala sangre”, el recurso de las puertas del vagón al cerrarse e iniciar su trayecto, es la solución perfecta para evadirse, para finiquitar una persecución (es casi ya un tópico cinematográfico, incluso dándose en una de las películas de persecuciones más recordadas, “French Connection”). Cuando en la anterior fue Alex el que se refugiaba tras el cierre de puertas, aquí es Michèle la que se escabulle de Alex.

Ya en el tren, Michèle observa su objetivo, o al menos, su reflejo en el cristal. La vemos tras una ventana, medio rostro, sentada. Tras ella, el tipo que sostiene el violonchelo, de pie, ignorando que le observan. Las luces pasan reflejadas sobre el cristal, según el tren

toma una curva. Detalle de las manos de Michèle, sobre una vieja caja de lata, desconchada, manchada de óxido. En su dibujo, de un amarillo gastado, reza el eslogan “Teintes de Bases. VLR”. Abre la caja y mete la mano, explorando su contenido, palpándolo. Sabemos que hay una pistola ahí dentro, imaginamos lo que trama. La cámara asciende hasta el primer plano de su cara. Su mirada perdida, su mente ida, quizá concienciándose de sus futuros actos. Escuchamos el sonido del metro al desplazarse. Sin dejar de oírlo, el plano corta pasando al siguiente. Aparece Michèle en el rellano de unas escaleras, a la cual vemos por la mirilla de una puerta, no deformada por la lente convexa, sino enmarcada en ese círculo de información rodeado de negro. Ella se detiene frente a la puerta, y seguido, tapa la mirilla con el cañón de una pistola, arrebatando la luz que en el plano había. Oímos el ruido de los vagones cabalgando sobre las vías. Y es entonces, con la pantalla en negro, que suena un timbre.

En la mirilla, al otro lado de la puerta, aparece el violonchelista, que resulta ser Julien, la expareja de Michèle, quien la ha abandonado, sin decirle su paradero. Ella le pide que le abra, insiste en que ha de verle una última vez, que ha de pintarle, pero él, desde el otro lado de la puerta, rehúsa. Aunque apunta su ojo por la mirilla, no puede verla, ya que al otro lado está la pistola. La luz del rellano se apaga, vemos a Michèle, pero más oscura. Ante la negativa de Julien, Michèle dispara. En un mismo plano, vemos a Julién desde atrás, estallando la bala en su cráneo, y cayendo al suelo, fuera de cuadro. La cámara reencuadra en un zoom, hasta el boquete en la puerta, donde estaba la mirilla, ahora un agujero rodeado de astillas. Michèle retira el arma y mira, por el agujero, con su ojo bueno expresando horror, el crimen que ha cometido. Vuelve en metro, dormida, en un vagón sin luz. ¿Puede que fuera una pesadilla? Está en la misma postura que la vimos, antes de llegar al umbral de la puerta de Julien. Puede que ni se haya movido de allí. El plano es similar, pero donde antes podíamos ver al tipo, al fondo, desenfocado, ahora encontramos oscuridad. Un pitido la despierta. Ella, alarmada, abre las puertas del metro mientras éste permanece en marcha. Sin sonido, la vemos echar a correr. Hasta que una bandada de pájaros resuena en estruendo, mezclándose con los helicópteros, luego los tanques, los himnos, los soldados desfilando, los cazas alzando el vuelo. La cámara se tambalea, creando una imagen difusa que alterna el desfile y la huida de Michèle, hasta dar con Alex, que está bebiendo en el puente. Le quita la botella de vino, y bebe, exhausta. Pero Hans se la tira violentamente. Ella le dice a Alex que le da igual, que van a beber los dos juntos. Que quiere verle reír.



- *Secuencia 3: Fuegos artificiales.* Llegla la noche, sorprendiéndoles borrachos, riéndose a carcajadas, pero aún no les vemos. Un travelling con el plano aberrado se dirige de derecha a izquierda, encuadrado en la acera del puente. Encuentra una botella de vino, de plástico verde, vacía, como prueba de lo evidente. Colillas, un adoquín roto, un vaso de cartón amarillo y blanco. El suelo polvoriento de las obras a medio acabar. Los balbuceos de júbilo de los dos protagonistas, según nos aproximamos a ellos. Otra botella de vino, que resulta estar al lado de Michèle, acompañada por Alex. Al verla a ella, dudamos de su tamaño, nos sorprende. Nos cercioramos, su tamaño es descomunal. No es que ahora se sirvan en bidones de 50 litros, sino que se pone en escena un elemento distorsionado, discordante pero reconocible, un símbolo del estado en el que se encuentran los personajes, puesto en escena como indicador de su borrachera, tanto de talla como de naturaleza, la primera que comparten, y también, quizá por ello (no olvidemos la fijación de Carax por las primeras veces), la más intensa. Alex, bocabajo sobre la acera, y Michèle, un escalón más abajo, frente a nosotros, sobre la carretera, se retuercen de la risa. La cámara se aleja, elevándose, aumentando la escala del plano, descubriéndonos que también el vaso de cartón era descomunal. Suena una explosión, iluminando la escena como de un fogonazo. Los fuegos artificiales han comenzado.

En el siguiente plano, general, contrapicado, los personajes se asoman por uno de los balcones del puente, prácticamente derruido, en el que sobrevive una farola. Se giran al otro lado, mirando al cielo, contemplando el espectáculo pirotécnico. El cielo negro, sobre ellos, se lleva de luces de colores en expansión esférica, estrellada. Michèle se aleja rápidamente, recordando algo a causa de los fuegos. Vemos su bolso sobre el suelo, ella llegando tras él y lo coge. La cámara acompaña al gesto. De su interior saca la lata, y de ella la pistola. Deja caer la lata, mientras Alex se le acerca por la espalda. Le explica su

origen: su padre es coronel del Ejército del Aire. Así, sabemos de dónde la ha sacado, así sabemos que no es huérfana. Sin girarse, le pasa el cargador a Alex, para saber si falta alguna bala, como si no recordara que ha matado a alguien, como si fuera un mal sueño. Alex le dice que no falta ninguna, están las quince que debería. Aunque son comunes los cargadores de quince balas (los usa Colt, los usa Beretta), si algo nos han enseñado las películas es que siempre cabe una en la recámara. Puede que Alex mienta, puede que no lo sepa, puede que Michèle no matara a nadie y solo fuera fruto de su imaginación, aunque eso es cuestionable. Solo sabemos que ella ha llegado a un punto de no retorno, o así lo siente, dispuesta a abrazar la calle, como si hubiera quemado las naves.

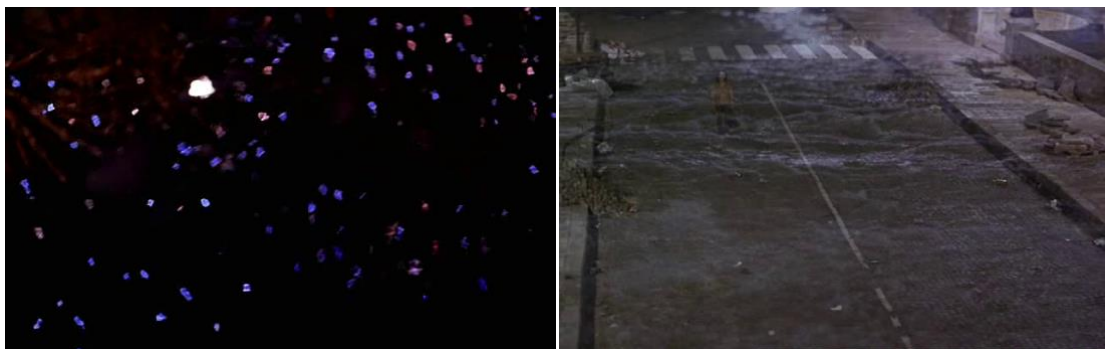
Michèle apunta al cielo, la cámara la sigue, elevándose, encuadrando a ambos. Ella reparte las balas, siete para cada uno, y una de sobra para el futuro. Le pasa la pistola a Alex, tirándosela. Éste la coge, el plano cambia. En plano medio, de espaldas, se gira hacia nosotros. La cámara se aleja, el plano se abre. Mientras Alex dispara al frente, hacia un lado y hacia el otro, están los fuegos artificiales, explotando en el fondo, sobre las vallas, sobre los andamios, sobre los edificios. Gasta las siete balas en una sola ronda. Comienza a sonar música. Michèle gasta las suyas, ambos montados sobre la estatua ecuestre de Enrique IV, a lomos del caballo. Michèle efectúa sus disparos mientras Alex se tapa los oídos. Una grúa acerca la cámara hasta ellos, sobrepasándolos, sobrepasando la efigie del rey bajo cuyo mandato se terminó de construir el puente, mientras suenan los primeros acordes de “Strong Girl”, de Iggy Pop. La imagen funde a la de los fuegos estallando sobre el cielo, de color rosa y violeta. El motivo que hemos reconocido predominante en las dos películas anteriores, los puntos de luz entre la oscuridad, toma aquí un paso adelante, al hacer uso de los fuegos artificiales; ésta sería con mucha probabilidad la fórmula más manierista de este recurso, pues son tan luces y sonidos como artificialidad, no aparecen por sí mismos como una superficie decorada o como un fuego estrellado, como las luces de los edificios en la noche, sino que precisan una planificación, una dirección, una intervención humana, artística. No necesitan justificación, solo intención. Su color y la forma en que se expanden están hechos para dibujar, con luz, en el cielo, como si fuera un lienzo dinámico. Alex, de espaldas a la cámara, está asomado por el puente en plano americano, contempla las luces desenfocadas de los coches que cruzan el Pont au Change.

Corte, y plano general, Alex en el mismo sitio, y Michèle en uno de los balcones, camina por el asiento, y baja acariciando la farola. La canción de Iggy Pop se ha fundido con un tema de acordeón, “Mains de velours”, de Jo Privat, mezclado con la voz de la cantante Fairuz, en esta especie de *mashup*. La música parece guiarla, según avanza tendiendo su mano, lánguida, sobre la barrera de piedra, luego sobre Alex al llegar a su altura. Al fondo, en el cielo, sigue estallando la metralla de colores, azul, rosa, morado y amarillo. Los temas se siguen superponiendo, vuelve el tema de Iggy, más fuerte, según Michèle comienza a bailar, y Alex tras ella, una danza moderna improvisada. Se alterna el plano hacia la izquierda de la grúa, en plano general, con los planos enteros de cada protagonista, según se desata, con la música como catalizador. El cielo se vuelve entre fogonazos, sobre el negro nocturno, de destellos azul, blanco y rojo. Con Michèle de pie sobre el bordillo, y Alex pateando una columna con su escayola, comienza a sonar “You Are Gonna Get Yours”, de Public Enemy. Michèle salta a la acera, Alex se deshace de sus vendas. Se funde el rap con un vals de Strauss, mientras la cámara los sigue en plano medio: Alex alcanza a Michèle, dejándose llevar, ambos, giran el uno sobre el otro, ella se apoya en su hombro, él la guía, abrazándola al ritmo del vals, los dos entre la fatiga y la euforia.

Aparece un brevísimo inserto de un cohete estallando. La pareja acelera su baile, la euforia les domina, se separan fatigados. Un plano general del río nos muestra cómo una lancha motora con tres esquiadores acuáticos, seguidos de otros tantos, pasan por debajo del puente, dejando una estela de chispas en cascada, como el plumaje de un pavo real. La pareja los contempla, el espectáculo al fondo, las siluetas de ambos desenfocadas, en primer término. Quieren probarlo. Le sigue una escena *slapstic*: entre los restos de un banquete de celebración del aniversario, un hombre sigue bebiendo, sentado frente a su lancha; la pareja trama a sus espaldas, le quitan el casco, Michèle pierde la botella con la que iba a golpearlo, Alex le golpea en la cabeza con la suya propia, noqueándolo. En el siguiente plano seguimos el avance de la lancha, de izquierda a derecha del plano, decorada con luces según navega rauda por el Sena. Alex conduce, Michèle le sigue, esquiando. La vemos en primer plano, pasar de la luz a lo oscuro, según avanza. Según se acercan al Pont au Change, de él y de los dos flancos que abarcan el río explota una cascada de fuegos artificiales. Se dirigen hacia el ojo central del puente, dispuestos a atravesarlo. Alex le pregunta, a gritos “¿Te gusta la velocidad?” La catarata impacta sobre

ellos, según la atraviesan. Ella, empapada, contesta que no le entiende, pero que “es muy bonito”.

Como hemos ido viendo, en el mundo de Carax, la velocidad es vitalidad, es libertad y belleza, el instante suspendido de la gravedad, de la realidad, del mundo externo. La huída de éste, que no se deja capturar. Los cuerpos se vuelven difusos, las luces, destellos, el conjunto, trazos impresionistas. La lancha emite una sirena. De las dos partes de la rivera siguen escupiendo bocanadas de fuegos. Vemos a Michèle esquiar tras la lancha, oscilando de un lado a otro. De un plano general, pasamos a verla en un plano entero. A más distancia focal, más sujeta queda la imagen al movimiento de la cámara, que se distorsiona según va corrigiendo el encuadre del personaje deslizándose. La cámara refleja este arrebato con su movimiento frenético. Alex se regocija al verla disfrutar, al verla manejarse. Ella aguanta hasta que no puede más, y pierde el control, dejándose caer. Él, a la par, salta de la lancha. La imagen funde las olas del río con el asfalto del puente, sobre el que camina Michèle, mojada y exhausta. Por breves instantes, el fundido crea la ilusión de que el puente estuviera anegado, y las olas la hubieran arrastrado hasta él, les hubieran arrastrado, como náufragos, como si Michèle pudiera caminar sobre el agua.



La realidad no es tan diferente. Ambos se encuentran en el puente, en plena crisis, a la deriva. Alex se acerca tras ella, cubriéndola con un abrigo. Alex le escribe una nota a Michèle, ofreciéndole una clave para saber si le corresponde. Hans le advierte a Alex que no puede enamorarse, que la calle no es lugar para la mujer, que solo puede salir mal parada. Al día siguiente, habla con Michèle, explicando su background, el porqué no quiere que se quede en el puente: su esposa, Florence, se dio a la bebida, marchándose, hasta que un día la encontró, “deshecha”. Al morir, lanzó su cuerpo al río. Michèle toma nota, y Hans se compromete a llevarla al museo, para que pueda contemplar su cuadro

favorito antes de perder la vista. De casualidad, ella dice la frase en clave que le dejó Alex, “le ciel est blanc”. Alex, sintiéndose correspondido, se lanza a por ella.

Michèle le propone dar un paseo por la ciudad, asomándose a una discoteca, montando atracciones de feria. Suena, como es ya de rigor, la música de David Bowie, mientras observan los locales, con sus luces estroboscópicas y neones de colores. Mientras que esto llena de curiosidad y vitalidad a la chica, el chico se siente extraño y ajeno, incómodo. En una dinámica secuencia de montaje, vemos cómo la pareja se dedica a desvalijar a los clientes en las terrazas de las cafeterías, con ayuda de los viales de somnífero. Con el dinero recaudado, marchan a la playa, a ver el mar, un lugar que se les presenta como idílico, un nuevo paraíso. Pero sin embargo, y como le ocurrió antes, Alex no está cómodo, y ahora volver al puente. Una vez allí, para recuperar su estanco estilo de vida, Alex mueve la caja del dinero de su lugar, haciendo que ella, sin querer, tire los billetes al río, lamentándose. Y de ahí pasamos a la siguiente parte.

- *Secuencia 4: El museo.* La escena abre, precisamente, con una cerradura. Hans, que afirmaba tener las llaves del museo desde que fue vigilante allí, cumple con su palabra y lleva a Michèle. Ella está en el momento más bajo, tras perder el dinero que habían acumulado, además creyendo que se debe a su torpeza, que es culpa suya. Con este plano fijo, escuchamos de su voz, seguramente continuando el diálogo de la escena anterior: “Perdón, Alex”. Escucharlo en esta escena cobra más sentido, ya que haberse ido al museo sin avisarle desencadena su angustia y su rabia, como veremos en paralelo. Se encuadra en plano un viejo mecanismo, que oímos poner en marcha al girar la llave. La luz de una linterna atraviesa las ranuras, desde el otro lado. Se abre la puerta. Del detalle, pasamos a un plano general, un sótano, imaginamos, un taller de restauración, poblado de imágenes religiosas, de esculturas de vírgenes y ángeles repartidas por el suelo y los estantes. Del fondo, más allá de los arcos que sostienen la bóveda, aparece el rayo de luz proyectada por la linterna, que sujeta Hans, seguido de Michèle. Salen por la izquierda.

Un plano general nos muestra una de las salas del museo. Descubrimos que es el Louvre. Pero está cerrado, fuera del horario de visitas, por lo que si visión es distinta a la que recordamos, de este museo o de cualquier otro, lleno de gente y de turistas, muy iluminado. Con la estancia a oscuras, el fondo lo preside un cuadro de gran tamaño: “La balsa de la Medusa”, de Géricault. Otra alusión visual al naufragio. De un pequeño

pasadizo en la parte baja del muro, salen los dos, agachándose, saltándose el cordón de seguridad. Caminan con sigilo hasta salir por la derecha del plano, sin prestar atención a la majestuosidad de la obra en vivo, dirigiéndose directamente hacia el cuadro que le interesa a Michèle. Su cuadro favorito, el que es su objetivo. En paralelo, cortamos a la acción de Alex. Éste, igual que los otros dos, atraviesa una pequeña portezuela, doblando la placa metálica que forma la valla de andamio a la entrada del puente. La cámara lo sigue al levantarse, con una botella de vino en la mano, y recoger Louisiane, la gata de Michèle, del suelo. Al llegar a su balcón no la encuentra. En él, apoyado, hay un palé pintado de rajas blancas y rojas, en señal de emergencia. Alex pregunta por ella en voz alta, sin respuesta.

Volvemos al museo, Hans y Michèle avanzan por la galería, esta vez ella llevando la linterna. Identifican el cuadro, deteniéndose frente a él. Aún no lo vemos, los vemos a ellos, en plano picado, a una leve distancia de donde ha de estar colgado. Hans le pide que apague la linterna, y ella lo hace. El plano cambia a otro más cerrado, un plano medio de los dos. Hans acciona un mechero, fuera de cuadro, prendiendo una vela, iluminándolos. “No veo nada”, dice Michèle tras alzar la vista ambos. Hans la manda callar, haciendo que espere. Sus ojos han de adaptarse. De nuevo en el puente, la imagen de Alex es aún más patética, sentado sobre el adoquinado, de espaldas a la cámara, con el plano un poco picado, sujetando la botella de cristal que ya ha vaciado. Se pregunta dónde está ella, se lo pregunta en voz alta. Frustrado, lanza la botella con fuerza contra el balcón que Michèle ocupa. En otro plano, vemos la botella chocar, desquebrajándose contra otras botellas junto al asiento, muy cerca de donde estaba el gato. Éste huye despavorido. En el siguiente plano, vemos la cara de Michèle de perfil, y frente a ella, el cuadro en cuestión. Con la mano izquierda sujeta una vela, con la derecha palpa el lienzo. Se dirige a Hans, que está bajo ella, sujetándola. Contempla el plano con detenimiento. En el siguiente plano, más abierto, vemos ya a Hans, que ni mira el cuadro, con los ojos cerrados, con Michèle al hombro.

Corte, y vemos un inserto, un detalle del cuadro, la cabeza de Rembrandt en uno de sus autorretratos, en concreto “Portrait de l'artiste au chevalet”, que es el título con el que se exhibe. No es casual la fijación de Michèle por esta pintura (tampoco habría mayor necesidad de justificar su admiración), o al menos, puede hallarse una relación entre Rembrandt y el mal que ella padece. Haciéndose eco de los avances méditos, en obras tan

conocidas como su “Lección de anatomía”, Rembrandt adaptó el Libro de Tobías, haciendo del milagro bíblico, que su hijo lo cure bajo las prescripciones de San Rafael, a un milagro quirúrgico, que su hijo lo opere de cataratas con una aguja (Barbón y Álvarez Suárez, 2003). No obstante, no hace falta que Michèle sepa esto o que anhele un milagro para que pueda disfrutar de los trazos, las texturas y los claroscuros. Mientras tanto, Alex coge la botella de cristal rota, que vemos en plano detalle la levantarla y girarla, exhibiendo sus puntas afiladas, una de ellas más que prominente. Dirige este filo con fuerza hacia sí, aunque no vemos en pantalla contra qué se dirige, ya que volvemos al Louvre.

En plano fijo, con Hans de espaldas en el centro de la pantalla, con su ajado abrigo, vemos a Michèle bajarse de su hombro. Con cuidado, portando la vela, en forma de sutil abrazo. Al bajar, frente a él, tras él para nosotros, Hans la desviste sin mediar palabra, y la abraza. Michèle corresponde a su abrazo, quizá como agradecimiento, quizá entendiendo, recordando, que ella le recuerda a su esposa, quizá entendiendo, en cualquier caso, el tiempo que hace que Hans no abraza a nadie, a ninguna mujer, a ninguna persona. Ella le rodea con sus brazos, que vemos con las manos extendidas sobre el abrigo gastado. Él se aferra a ella, tras tanto tiempo resignado a la vida de la calle y su incompatibilidad con tener pareja, con sentir el amor. Mantienen el abrazo, suspendido durante varios segundos, hasta que ella advierte que vuelve al puente. Al volver, ya de día, con el Samaritaine en obras de fondo, sonrío hasta llegar frente a la cámara, a la altura de Alex. Este entra en plano furioso, golpeándola en la cabeza. Cámara en mano, el objetivo sigue la acción, ella cayendo sobre el asiento del balcón, atónita, confusa. Sobre éste, el palé rojo y blanco, en señal de peligro. Alex se acerca. Alex tiende su mano, pero Michèle se levanta y le devuelve el golpe. Le propina varios, lo pateo y le golpea hasta que Alex vuelve a pegarle, sentándola de nuevo en el balcón. Ella se levanta. En el siguiente plano, ambos sentados contra una columna, Alex se cubre con las manos, lamentándose. Michèle le dice que quiere que hagan cosas juntos, pero que ha de abrirse. Ella se apiada por él, literalmente, al tumbarlo sobre su regazo, emulando “La piedad” de Miguel Ángel. Ella le mete la mano bajo su abrigo, para consolarlo. Descubre qué es lo que Alex hizo con la botella rota. En plano detalle, levanta la camiseta y vemos su costado, lleno de violentas laceraciones. Michèle le ordena que no vuelva a hacerlo.



A continuación, habiendo cumplido, deprimido y borracho, dando su causa por perdida, Hans baja las escaleras hasta la orilla del río. Se resbala, cayendo a él para no volver, sin que nadie lo añore, o al menos, nadie vivo. Quizá, al otro lado, se reencuentre con Florence, cuyo cuerpo también descansa en el mismo sitio, el fondo del río. Sin Hans que insista en su separación, pasa el tiempo y los dos siguen juntos. Pasean por los pasillos del metro, hasta que Alex descubre, a través de un cartel, que el padre de Michèle la está buscando, y que una operación podría devolverle la vista. Los intentos para que ella no lo descubra van en crescendo: arranca un cartel, le prende fuego a un pasillo lleno de ellos, y por último, incendia un coche lleno de carteles, causando la muerte de quien los está colgando. Irremediablemente, Michèle se entera, escuchando la radio. Abandona a Alex, dejándole una nota escrita en el muro. Éste, deprimido y despechado, coge la pistola que había escondido, y se dispara contra la mano, amputándose un dedo. La policía le encuentra, dormido en el puente, y le acusan del asesinato. Recibe pena de cárcel por homicidio involuntario, por lo que ha de pasar, a la sombra, años.



- *Secuencia 5: El reencuentro.* Tras una elipsis, vemos cómo el tiempo le ha cambiado. Tiene una prótesis, ha aprendido una profesión (está soldando), y cuando menos se lo espera, recibe la visita de Michèle, tras todo este tiempo. Ella, ya curada de su ceguera, le confiesa que aún no ha logrado que desaparezca de sus sueños, y que cuando le liberen, seis meses después, han de reencontrarse en el puente, que ya está arreglado, que es “sólido”. Descubrimos que Michèle vive con el doctor Destouches (una vez más,

referencia a Céline), cirujano ocular, pues en su casa está Louisiane, su gata. Suenan campanas. La vemos doblar, pletórica, en el inserto de un campanario, anunciando un tiempo mejor y más bello. Aparece un plano, contrapicado, de unas escaleras, la salida del metro Pont-Neuf. Personas que suben, y nosotros, con ellos, salimos del túnel, del subterráneo, aportando esta sensación de salida y ascenso. La simetría del plano dibuja una X, entre las barandillas inferiores y las superiores. El plano es similar al que vimos mucho antes, descendiendo Alex y Michèle a la isla de la Cité para que ésta le hiciera un retrato, que nunca acabó. Quizá ahora pueda terminarlo. Por las escaleras sale Alex, con una botella de champán en la mano.

Aunque vuelve al mismo sitio, a su sitio, ya podemos apreciar algunos cambios. Como si el tiempo, y la blancura de la nieve, le hubiera depurado. Vemos el puente en plano general, por primera vez, transitado. El polvo y la tierra de los escombros han sido sustituidos por la nieve acumulada. Las vallas han desaparecido. La impresión de clausura que tenían antes, pareja al comportamiento cerrado de Alex, se han desvanecido. La oscuridad y decadencia que antes imperaban, el frío de la intemperie de las noches veraniegas, que precisaba de plásticos y cartón para guarecerse, ha dado paso al calor navideño, pese a la nieve, y a los más útiles y elegantes abrigos y paraguas con los que cubrirse. Brillan las luces de la decoración navideña, amarillos, y los letreros de Samaritaine y Conforama, en azul. Entre la gente, Alex ya no llama la atención, es capaz de fundirse con ellos. Se le ve en mucho mejor estado, aseado y bien vestido, con más pelo, y abrigado. Las campanas se detienen al detenerse un taxi, en primer término, en el carril derecho del puente. En el siguiente plano, seguimos a Alex en plano medio, a sus espaldas, cruzándose con la gente, dirigiéndose de derecha a izquierda.

La música comienza a sonar, anticipando el encuentro, lo hace emocionante. Se alternan así los planos de ambos, Michèle al salir del taxi, con un abrigo blanco, y su carpeta negra bajo el brazo. Reconocemos las similitudes con su primer encuentro, pero esta vez ya todo han cambiado. Tienen una historia juntos, no comparten la resignación, sino que son libres, tras cumplir su penitencia, tras su periodo de adaptación. Alex, tras la cárcel, Michèle, tras su operación y consiguiente relación con el doctor. Los vehículos subrayan la dirección de Michèle, a la que seguimos en plano general, con un travelling hacia la izquierda, hacia Alex. A él lo seguimos de frente, en un travelling hacia atrás, centrado en plano entero. Tras él, los viandantes y un árbol de navidad encendido. Se alterna al

plano de Michèle, similar pero opuesto, que al pisar la carretera para cruzar, llena de ilusión y copos de nieve, casi es atropellada por un coche, que toca el claxon. En el plano siguiente, a Alex le pasa lo mismo. El tráfico es una cosa nueva en el puente, que choca con lo que estaban acostumbrados. Pese a los cambios positivos, volver por nostalgia a su situación anterior, aunque fuera la parte buena, no sería posible. Se encuentran en mitad de la carretera, entre los dos carriles. Alex, al verla, acelera, resbalando en el hielo. Pitan los coches. En el siguiente plano, ante las piernas de Michèle, Alex resbala hasta alcanzarla. Como en su primer encuentro, Alex cae al suelo, pero el sentido no es trágico, no es autodestructivo, es inocente, infantil. Michèle ríe a carcajadas, que vemos pero no oímos. Ríe de alegría, y por el gag involuntario de su compañero.

Corte, y los vemos abrazados, juntos de nuevo, sentados en uno de los balcones que antes habitaban. Junto a ellos, la botella de vino, y una botella helada, cubierta de nieve. Los copos se acumulan sobre ellos, Michèle arropada entre los brazos de Alex, como si fueran estatuas, permanecen aferrados el uno al otro, inmóviles. En el siguiente plano, también en un balcón, los vemos a uno frente al otro, sentados. A la derecha, con el champán a sus pies, Alex posa. A la izquierda, con la botella helada tras de sí, Michèle dibuja. Sobre ellos, las luces de las farolas al fondo, y la neblina iluminada, creando un efecto sencillo, pero mágico. Es el momento, tan postergado, en que se lleve a cabo ese retrato. No lo veremos, pero sí a ellos, mirarlo. Al ponerse Alex tras Michèle, la cámara avanza hasta encuadrar sus expresiones. Ella se cubre la nariz con un pañuelo, se está resfriando. Alex aprecia su dibujo, posando su mano sobre Michèle, sobre su hombro. Vemos el detalle, con referencia de ambos, de Alex descorchando el champán. Luego, vemos sus efectos: en plano general, ambos sobre el bordillo del puente, a la izquierda, Alex hace piruetas, a la derecha, Michèle le observa, apoyada en una farola. Alex declara estar hinchado de amor. Michèle le pregunta si conoce el chiste del “homme heureux”. Comienza a contarle. Mientras lo cuenta, la cámara se le acerca, pasando del plano americano al primer plano, en alternancia con los planos de Alex, que la escucha mientras sigue dando volteretas. Michèle ríe y fuma mientras lo cuenta, expulsando risas, vaho y humo. Al acabar, Alex se retuerce de risa sobre el bordillo. Es un momento de júbilo y complicidad que comparten, aislados del tiempo. Como si nunca se hubieran separado.

Pero no es el caso. Michèle recupera la noción del tiempo, anunciando que ha de irse. Al oír esto, Alex deja las piruetas, le han despertado de su sueño. Alex negocia, cada uno en

su contraplano, en plano medio, toca sacar el tema. Él le propone marcharse a un hotel, pero ella dice que no puede, sin entrar en detalles. Alex grita, la escala pasa a primer plano. Sus ojos se vuelven llorosos. Su gesto ido, de rabia y de frustración. Vemos a Michèle en plano subjetivo según se acerca a ella. El movimiento y su expresión de suspicacia recuerdan al plano de “Mala sangre”, en el que Anna se le acerca a Alex con la cuchilla, como un depredador. En contrapicado, sin ninguna luz al fondo, solo la noche, Alex coge a Michèle, tirándola al río, cayendo ambos. Vemos el impacto en plano general, encuadrando el puente en perspectiva. Solo así, lo abandonan. Aunque no es la primera vez que caen al Sena, sí es la primera vez que vemos planos subacuáticos. Los vemos hundirse, en inmenso azul, emanando burbujas según van hacia abajo. Se sujetan, se separan. Alex comienza a hablarle, como si pudiera expresarse debajo del agua.

No oímos lo que dice, solo el sonido de la hélice de un barco. La vemos, más arriba, en un inserto, atravesando el plano de izquierda a derecha. En la superficie del río, siguiendo esa dirección, lo vemos pasar bajo el ojo del puente. No es un barco de recreo, sino de transporte, va cargado de tierra, como si los restos del puente que ellos conocieron se hubieran vertido sobre la nave para alejarse. Emerge Alex, que al no ver a Michèle, baja para buscarla. Ironía inmediata, sube ella. La bocina del barco suena. Cuando ambos salen a la superficie, llaman al barco, que los rescata lanzándoles una cuerda. Ya en su interior, detalle de un calefactor, que imita leña. Detalle de una foto enmarcada, la pareja de ancianos dueños del barco. Corte, y los vemos a ellos, en directo, él de espaldas a cámara, al timón, y ella a su lado, conversando con los náufragos. Michèle y Alex, al contraplano del matrimonio, sentados en la cabina, ven por la ventana alejarse tras de sí al puente que les dio cobijo. Lo vemos en plano general, arropado por las luces reflejadas en el Sena, según pasan bajo el siguiente puente, el Pont des Arts. Van dirección al oeste. El marido contesta, su destino final es el Havre (en dirección opuesta a “L’Atalante”).

Jonathan Rosembaun, en su momento, interpretó esta dirección como una posible alusión a que su puerto de destino fuera los Estados Unidos, el salto a América de la carrera del realizador (Rosenbaum, 2019). Pasado el tiempo, no podemos hablar de naufragio, solo sabemos que no llegó a avistar tierra. En plano medio, que encuadra a la pareja, Michèle dice que ellos también se dirigen allí, sorprendiendo a Alex. Ambos se miran, compartiendo una sonrisa, con los ojos llorosos, invadidos de ilusión, al girar la cabeza al frente, sincronizados. Es como el final de “El graduado”, al fondo del autobús, dejando

el mundo que conocían tras ellos, con solo expectativas de futuro. Pero esta vez, la incertidumbre no es negativa, el compromiso no es agri dulce, sino que es liberador, por mucho tiempo deseado.

Comienza a sonar “Les amants”, de Les Rita Mitsouko. Es una celebración. En plano general, de perfil al barco, un travelling de izquierda a derecha sigue a los enamorados según recorren y escalan los montículos de arena que transporta el navío, cogidos de la mano, juntos hasta la cabeza del barco, juntos hasta el fin del mundo. Oímos cantar a Michèle, “oe, oe, cacahuète”, que ya había cantando en el puente, antes de tirar la caja al río, y antes que ella, a una mujer en el autobús nocturno. La cámara enfoca a la proa, desde fuera, de la que cuelgan las anclas, abriendo luego el plano en grúa, descubriéndonos a Alex y Michèle en el borde, inclinados hacia el porvenir, emulando al mascarón de una sirena. La grúa se detiene, dejando pasar al barco en toda su eslora. “¡Que se pudra París!”, grita ella, como carta de despedida. Ya no les importa nada más. Al alejarse el barco, aparecen los créditos finales, sin pasar a negro, mientras el barco se dirige a pasar bajo el siguiente puente.

La influencia de Jean Vigo no queda solo en la referencia antes descrita. Es fácil imaginar que el *enfant terrible* del cine francés por antonomasia, antes de que Carax ilustrase ese relevo, sea una figura que se vislumbra entre las imágenes del director, ambos autores precoces con pocas pero impactantes obras en su haber: Vigo murió con 29, habiendo realizado dos cortos documentales, un medimetroraje y un único largo. Edad que tenía Carax cuando realizó esta película. La huella de “L’Atalante” queda no solo en la escena del barco, sino también al recrearse en la escena submarina. De “Cero en conducta”, el sentimiento de rebeldía que muestran los personajes y que se plasma igualmente en audacia formal y licencias estéticas cerca de lo surreal. Incluso de “Taris, rey del agua”, queda una reminiscencia de su final, al fundir la imagen del agua en movimiento, y sobre ella, el personaje caminando, como ocurre con Anna tras la secuencia del esquí acuático. De “A propósito de Niza”, el contraste entre los pobres, los mendigos y los artistas callejeros, y una sociedad acomodada que llena terrazas para disfrutar de su ocio.



Al preguntarle a Carax sobre dicha escena, el montaje de los atracos en las cafeterías, si es sintomático de su relación con “la gente de dinero”, éste responde “Vous voulez dire que les gens endormis aux terrasses de cafés sont mon producteur, mon avocat, etc?”⁶⁰ (Bertin, 1991). Como si tal acción solo fuera interpretable a nivel diegético (los personajes que urden un plan para conseguir dinero) o extradiegético (son los cameos de sus compañeros), y sin querer hacer de lo evidente, pobres que roban a otros más acomodados, una declaración de más implicaciones. En cuanto a esta posible crítica social, su lectura queda latente, pero que parta de la intención del director sí que es cuestionable. Carax se aleja de algún posicionamiento político, desmarcándose así de esa aparente lucha de clases, y apuntando a esa disociación posmoderna entre lugar en la escala social y sentimiento de pertenencia:

La bourgeoisie, je m'en fous. Les parvenus ne sont pas mieux. Ce que je hais, c'est le raisonnable de l'époque... les convenances... *Les Amants* parlent de notre pauvreté à nous, pas de la Misère... J'éprouve une compassion, mais ça n'a aucun rapport avec la charité ou ces choses-là... Les clochards sont par nature assez fachos. A Nanterre, il y en a un qui s'est amené un soir chez le médecin, avec ses croûtes et des croix gammées sanglantes sur le torse. Je lui ai demandé ce qui s'était passé. Des jeunes fascistes lui avaient dessiné des croix gammées avec un cutter sur le torse en criant "Vive Le Pen!" En me racontant ça, il a ajouté : "Mais je les comprends, moi aussi je crie "Vive Le Pen!"... Les clochards vivent dans une horreur pleine de confusion, ils habitent l'horreur, alors souvent, ils ne peuvent rêver que d'une autre horreur, supérieure et organisée et autoritaire. Le Pen, avec son oeil en forme de trou du cul, c'est cette horreur supérieure pour eux. C'est aussi leur façon de dire : S'il y avait pas les Arabes, on serait pas clodos⁶¹ (Bertin, 1991).

⁶⁰ “¿Lo que quieres decir es que las personas dormidas en las terrazas son mi productor, mi abogado, etc.?”

⁶¹ “La burguesía me da igual. Esas no son mis intenciones. Lo que detesto es lo razonable de la época... el decoro... *Los amantes* habla de nuestra pobreza, no de la Miseria... Yo siento compasión, pero no tiene que ver con la caridad o esas cosas... Los mendigos son por naturaleza bastante fachos. En Nanterre, había uno que trajeron una noche al médico, con sus costras y cruces gamadas sangrantes en el torso. Le pregunté qué le había pasado. Dos jóvenes fascistas le habían dibujado las esvásticas en el torso con un cutter mientras gritaban “¡Viva Le Pen!”. Según me

Sin ninguna ambición de concienciar activamente mediante esta revelación de una parte de la realidad, se coloca en el lugar del narrador que trata, mediante la representación, evocar una emoción al espectador, por otro lado incómoda, pero que le ha sobrecogido desde hace mucho tiempo a nivel personal, y que, en la película, como el resto de sus inquietudes, comparte y explora:

These are feelings I've had since I was very young – the fear that I might die or lose a leg or go blind – and that's one reason I was interested in homeless people. When I first lived in Paris, these were the people I related to most, though it's often difficult, because they're often tired or drunk. Homeless people really live that irredeemable life. They can lose a finger and hardly notice it. I spent a year visiting the shelter at Nanterre, where there was a young doctor who cared for them. When he began eight years ago, a man came in complaining his foot was itching. They took off the shoe, and his foot came with it. I guess that's everybody's nightmare, but for these people it's real. And that feeling is contagious if you spend time with them, which is why I think people find the film disturbing⁶² (Thompson, 1992).

De este modo, la pobreza representada en la película, sin ser manifiesto ni defensa de los desfavorecidos, es un elemento tomado de su sensibilidad y orientado a un espectador que de él se encuentra ajeno. Miedo y pathos, más que panfleto. En cualquier caso, leerla esa vulnerabilidad representada como compromiso social sería frustrante, si no hipócrita, cuando la salida de la pobreza de Anna es el matrimonio, y la de Alex es la cárcel, quedando resueltas sus dificultades económicas y físicas providencialmente. Por primera vez en sus películas, Carax nos brinda un final feliz, justo en la historia en la que parece tener menor cabida. Por ello, la decisión es buena, porque nos sorprende. Binoche explica en el documental el conflicto que tuvieron ella y el director, con respecto a dirigirse a una conclusión u otra. Frente al final trágico, ella quería salvar a los personajes y el amor que había entre ellos. Y así fue.

contaba, añadió: “Pero yo les comprendo, yo también clamo ¡Viva Le Pen!”... Los mendigos viven en un horror lleno de confusión, habitan el horror, por lo que no suelen poder imaginar sino otro horror, superior y organizado y autoritario. Le Pen, con su ojo con forma de oje, es ese horror superior para ellos. También es su forma de decir: si no hubiera árabes, no seríamos vagabundos.”

⁶² “Son sentimientos que he tenido desde que era muy joven -el miedo a que podría morir o perder una pierna o quedarme ciego- y esa es la razón por la que me interesan las personas sin hogar. Cuando me vine a vivir a París, esa era la gente con la que más me relacionaba, pese a que suele ser difícil, porque suelen estar cansados o borrachos. Las personas sin hogar realmente viven esa vida irredimible. Pueden perder un dedo y apenas darse cuenta. Pasé un año visitando el refugio de Nanterre, en el que había un doctor joven que los cuidaba. Cuando empezó ocho años antes, llegó un hombre quejándose de que le picaba el pie. Le quitaron el zapato y su pie salió con él. Supongo que es la pesadilla de todo hombre, pero para esas personas es real. Y ese sentimiento es contagioso si pasas tiempo con ellos, que es por lo que pienso que la gente encuentra la película perturbadora.”

Como se apuntó al principio, esta película es el siguiente paso orgánico con respecto a las dos anteriores, enriqueciendo el mundo y los recursos que Carax desarrolla, continuando supuestos que ya había ido desarrollando, y a la vez desarrollando otros nuevos, desmarcándose de todas las etiquetas, menos de la suya propia. Es 1992, el artículo de Bassan queda tres años atrás, y el Cinéma du Look ha entrado en decadencia. Jean-Jacques Beineix no repitió la repercusión de “37°2 le matin” (1986) con “Roselyne et les lions” (1988), y mucho menos con “IP5: L’île aux pachydermes” (1992), por lo que no volvería a dirigir un largometraje de ficción hasta 2001 con “Mortal transfert”, su última película hasta la fecha. Luc Besson, por su parte, tomaría distancia del resto, desarrollando películas de acción capaces de competir con los blockbusters americanos, tanto desde la dirección (“Nikita”, “Léon”, “El quinto elemento”) como desde la producción (las sagas de “Taxi”, “Transporter” o “Venganza”). Por su parte, la estetización de las películas de Carax se sustituiría por una representación más realista, sin renunciar a su virtuoso dispositivo formal. Aquí, la estilización onírica y el atractivo del *noir* son ensombrecidos por decadencia de la vida del pordiosero. Su representación de la miseria está estilizada, es cierto, el diseño y la planificación de lo filmado distan mucho de una representación sencilla o directa de la realidad, pero el mundo en el que se centra y la crudeza con la que es retratado aún, de alguna forma, el cine social, el cine experimental y el cine *grand spectacle*.

Si bien el tema central de la historia vuelve a ser el encuentro romántico entre un chico y una chica, sus circunstancias no ponen solo en peligro su relación, sino que ya de partida se encuentran en una situación de vulnerabilidad. Su crisis, su pesar, no es solo existencial, emocional, espiritual, sino también social, también material. También físico. Aunque los personajes nos son presentados sin el menor glamour, sí que se les dota de personalidad y dignidad. Ambos son artistas, Michèle es pintora, y Alex es acróbata y escupecuegos, pero como decíamos, su vida en la calle está desprovista de la bohemia del artista callejero, ni siquiera de la elegante resignación del bebedor de vino barato que abraza el dandismo. La realidad los devora y los regurgita, escupiéndolos de nuevo en el agujero, heridos y deteriorados, enfermos. No hay una solidaridad profunda entre ellos, juegan a la supervivencia, están solos, cada uno por su cuenta, y lo más parecido a la compañía es la relación de Alex con Hans, pero es más bien una soledad compartida. Son poseídos por la embriaguez, la amargura, la suciedad, no encuentran remilgo hacia el robo o hacia la violencia, y sin embargo los entendemos, nos compadecemos. Como huérfanos

del Estado, descartes de la sociedad, víctimas del naufragio. Encontramos esta alusión al náufrago varias veces: en la imagen que funde las olas con el puente, en el cuadro que preside la sala del Louvre, en el final, que son rescatados del río por un barco.

Por supuesto, los paisajes oscuros con puntos de luz, que ya hemos en las películas anteriores, toman aquí su relevo, su evolución, su exacerbación festiva: principalmente, y como es evidente, en los fuegos artificiales, sacándole partido al color, al movimiento y al sonido, como añadidos exponenciales, exclamativos, a los ejemplos ya vistos. Además de los destellos y el espectáculo pirotécnico, habría que incluir las luces navideñas en la escena final, que dotan de ilusión y de calidez a la postal invernal. De nuevo, se establece una dialéctica entre el campo y la ciudad, en este caso, frente a la falta de piedad y gestión utilitaria que sufren en la urbe, la playa es presentada como el lugar idílico en el que pueden compartir su amor tal como son, sin ser juzgados, y el puerto del Havre se les presenta como una tierra prometida en la que poder asentarse juntos. La frase final de Michèle es esclarecedora, no planteando su rencor o desprecio contra París, sino expresando su relación de amor-odio, o de amor no correspondido. Es difícil resistirse a los encantos de París, pero su estilo de vida moderno, centrado en la productividad y el consumo, en los negocios, la gentrificación y el turismo, los restringe. Frente a las restricciones y a las imposiciones, a las angustias y a las carencias, el movimiento de los cuerpos vuelve a ser expresión física de la liberación contra la gravedad de las cosas, internas o externas, de los personajes. Así, el baile es expresión pura, con el que pueden comunicarse sin palabras, sin medida. O la carrera, el personaje en fuga, mezclándose consigo mismo por el movimiento, según avanza, según la cámara intenta capturarlo. De igual modo, las siluetas corriendo en la playa, mientras exclama uno el nombre del otro, reafirmando su identidad y libertad, sin tener nada y teniéndolo todo.



Frente a esta especie de liberación visual, su lado oscuro, las cárceles del alma, venganza, dolor y duelo: la muerte, el asesinato, de Julien y del hombre que muere calcinado, y Hans, que desaparece, tragado por el río, sin que nadie le eche de menos. Por otro lado, la autodestrucción: Alex se automutila varias veces, la cabeza contra el asfalto al principio de la película, los cortes que se inflige con la botella de cristal rota, y el disparo que efectúa contra su dedo. Como hemos señalado en anteriores ocasiones, mucha de la acción que vemos sucede no en calles ni en estancias abiertas, ni tampoco en apartamentos, sino en lugares de indeterminación, a medio camino de lo interno y lo externo, lugares de paso o de nexos, espacios de transición, ya sean umbrales, túneles o pasajes. O, por supuesto, el puente que aparece en el título, y que conecta temporalmente a las dos orillas, a los dos personajes. Apreciamos que tanto la primera como la última secuencia, comienzan saliendo de un túnel, el primero que recorre el coche hasta llegar a Châtelet, el segundo la escalera que sube desde el metro hasta el Pont-Neuf. Igualmente, el diálogo final entre Michèle y Julien sucede en el umbral de su puerta, que nunca es abierta y cuya vía de comunicación es la mirilla, que ella bloquea con la pistola. Al final, la barrera no solo les separa el uno al otro, sino que deja a un lado el muerto, y al otro a la viva, sin volver a mencionarse. Puede verse como el crimen en sí, o como metáfora de lo que es la despedida. Encontramos, además, como pasaba en los dos filmes anteriores, cómo un personaje se obsesiona con alguien, a quien espía, acabando en persecución. Así, Alex sigue a Michèle por medio de la ciudad, hasta acabar persiguiéndola por los túneles del metro, como en “Mala Sangre” siguió Alex a Anna, o a la mujer de blanco, hasta dar con la vieja carnicería equina, o en “Boy meets girl”, cuando Alex sigue a Bernard.

También volvemos a encontrarnos motivos más puntuales y más concretos. El metro, en el que tiene lugar la persecución, aún lo subterráneo con lo cotidiano, se torna laberíntico. Recursos de evidente irrealidad, casi surrealista, como en “Mala sangre” aparecen los trucos con verduras, salidas de ninguna parte, aquí encontramos la botella de vino y el vaso gigantes, evidenciando el dispositivo del audiovisual, la puesta en escena, por justificación alegórica, por exageración grotesca. También añadir su triunfo contra la gravedad, en el plano final, al extremo frontal del barco, manteniéndose juntos, suspendidos y firmes, en equilibrio, como un estandarte. Como “Titanic” haría años más tarde, pero más irreal, más lírica, más evocadora. Todo esto se sumaría a otros gestos que Carax reitera: la caricia en el pelo a una mujer ausente, dormida, en este caso, lo hace Hans, a Michèle, que se deja acariciar mientras cierra los ojos; un personaje apoya su

cabeza en otro, como en “Mala sangre” Lise lo hacía con Alex, aquí son Alex y Michèle; Juliette Binoche, que en la película anterior vestía tejidos rojos, aquí luce amarillos. Repiten los posters arrancados, las pantallas de televisión y las radios: Alex que arranca un cartel de búsqueda con el rostro de Michèle, para descubrir que son muchos más; la radio, recogida de la basura, que finalmente es lo que alerta a Michèle que su ceguera tiene cura; la pantalla que monitoriza a Alex según se desviste, de vuelta a su celda. El rostro en llamas de Juliette Binoche, en blanco y negro, recuerda a la secuencia muda de “Mala sangre”, al recorrerle por la cara el humo de las velas de cumpleaños.



El apellido Destouches, en referencia a Céline, vuelve a aparecer, esta vez en el cirujano que opera los ojos de Michèle. Su parche, que lleva durante gran parte del metraje, remite al de Thomas en “Mala sangre”. Y, por supuesto, detalles, reflejos, fundidos y *surcadrages*, que fragmentan, replican o enriquecen la composición, superponiendo distintos niveles. De igual modo, la música goza de gran importancia, volviéndose a mezclar música popular con música clásica. En este apartado, como no podía faltar, David Bowie repite con Carax en la banda sonora por tercera vez consecutiva, al sonar “Time will crawl” cuando hacen su visita a la ciudad, asomándose a una discoteca. Como hemos visto, son varios los indicios que podrían recoger estas tres primeras películas como una trilogía, además del protagonista llamado Alex, además de tratarse de tres guiones originales: la colaboración Carax-Lavant, la fotografía de Jean-Yves Scoffier, la producción de Alain Dahan, la ayudantía de dirección por parte de Antoine Beau. Incluso, contando solo las dos últimas, apreciamos que repite Juliette Binoche, así como las “Variaciones sobre un tema de Frank Bridge”, de Benjamin Britten.

Sin embargo, fue tal el desastre (Carax ya temía que nunca más le producirían un film), que para cuando consiguió llevar su siguiente proyecto a buen puerto, “Pola X”, ninguno

de sus colaboradores habituales repite. Ni tan siquiera la voz de David Bowie. Sólo Albert Prévost, a la producción, le acompañaría en sus siguientes proyectos. Dahan, tras quien Carax se había “protegido” durante tantos años en el mundo del cine (Bertin, 1991), murió el 13 de marzo de 1992, apenas unos meses después del estreno de la película. Cabría decir que así cerraba este viaje, la “pesadilla” en la que Carax busca sumergirse, para después salir de ella. Pero no es así, pues como sabemos, sería solo el principio de “la travesía por el desierto” (Guichard, 2012) que llevaría a Carax a no hacer cine durante casi una década. Una odisea por la búsqueda de algo “imposible” pero incuestionable, y que por mucho que aún se apele a la película como “grandilocuente”, “excesiva” o “excéntrica”, no partió del proceso de complicarse voluntariamente, sino por el contrario, de conseguir algo más allá de lo seguro y lo conocido. Pese a las consecuencias que su carrera tuvo, y pese al paso del tiempo, aún puede, a través de sus películas, declarar lo mismo:

Je pars du principe qu'à l'impossible, on est tenu. Ce n'est pas du tout une recherche de la complication. Au contraire, l'impossible, c'est la simplicité. C'est comme ça que finissait *Mauvais sang* quand Alex mourait, il disait: “Les filles me disaient: Sois simple... c'était si difficile d'être simple”. Je suis parti de là. Cette recherche de la simplicité. Se mettre dans la position de ne plus rien savoir du cinéma, ce qui a été pris pour de l'arrogance par les milieux d'argent⁶³ (Bertin, 1991).

⁶³ “Parto del principio de que nos dirigimos hacia lo imposible. Lo que no es para nada buscar las complicaciones. Al contrario, lo imposible, es la simplicidad. Es como con lo que acababa Mala sangre, cuando Alex moría, decía: “Las chicas me decían: Eres simple... era tan difícil ser simple”. De ahí parto. Esa búsqueda de la sencillez. Ponerse en el lugar de no saber nada de cine, aquel que ha sido tomado por la arrogancia de los medios económicos.”

3.4. “Pola X”

Pese a que “Los amantes del Pont Neuf” funcionó relativamente bien en taquilla, en relación con el presupuesto invertido fue un sonado fracaso. Leos Carax, que hasta entonces había demostrado que con un presupuesto pequeño o medio podía amortizarse al dar con su público, se encontró solo por primera vez en mucho tiempo, ya sin el apoyo de Alain Dahan ni del Centro Nacional de Cine. Esta triste situación se vería agravada al no reconocerse el mérito de haber acabado el film, y en tan competentes términos, pese al haberse topado con tantas dificultades, las mayores de las que escapan de las manos del director: la lesión del protagonista, el deterioro de los decorados, y los consecuentes problemas de financiación. Mientras tanto, creció su fama como “genio egomaniaco” o “autor maldito”, y si ya se le había llamado “enfant terrible” con anterioridad, la ambigüedad del término pasaba esta vez de lo bueno a lo malo, de rebelde a intratable. Al acabar, la decepción sería doble: no le esperó el reconocimiento de quien hubo superado toda adversidad, sino que se le aplastó, además de desde su obra, desde su persona. Carax así lo recuerda: “J'éprouvais une déception intime qui s'était généralisée en dégoût du cinéma, surtout en dégoût du milieu du cinéma. J'ai toujours ressenti un rejet, après chaque film, mais jamais d'une façon aussi absolue. (...) J'en suis venu à regarder comme un échec mes dix ans de cinéma, où j'étais allé chercher un prétexte à vivre”⁶⁴ (Frodon, 1999).

El fracaso se constató, no solo en la depresión que sufriría el cineasta, sino en el rechazo instantáneo y unánime por parte de la industria. Así, pasarían ocho años hasta que pudiera lanzarse con otro proyecto, ya con toda esperanza perdida, y de manera casi providencial. “For *Pola X*, I didn't get any money from France. (...) It was funded by Germany and Japan. I had a French producer, but no money from the state. No TV, no nothing”⁶⁵ (Johnston, 2000). El productor francés del que habla es Bruno Pésery, quien ya había arriesgado anteriormente en aventuras autorales de Alain Resnais como “Smoking/No Smoking”, pero que había conseguido resarcirse económicamente ante el éxito de, la no menos excéntrica pero más accesible “On connaît la chanson”, resultando triunfante en

⁶⁴ “Me afectó una íntima decepción que se generalizó en desagrado hacia el cine, sobre todo desagrado al entorno del cine. Siempre he padecido un rechazo, tras cada película, pero nunca de manera absoluta. (...) Llegué a ver como un fracaso mis diez años de cine, en el que me dispuse a buscar un pretexto para vivir.”

⁶⁵ “Para *Pola X*, no conseguí nada de dinero de Francia. (...) Fue financiada por Alemania y Japón. Tuve un productor francés, pero no dinero del estado. Ni de las teles ni nada.”

los César de 1997. Carax conoció a Pesery a través de Claire Denis (Frodon, 1998), que ya había trabajado con ella en “J’ai pas sommeil”, así como con Olivier Assayas en “Paris s’éveille” y “Une nouvelle vie”.

Pierre ou les ambiguïtés c'est un ami, Elie Poicard, qui me l'a passé dans la collection blanche de Gallimard, et j'ai jamais beaucoup lu et j'ai trouvé ça ardu. Y avait la première page, je me suis dit je sais pas si c'est quelque chose que je vais avoir du plaisir à lire. Et puis après je l'ai lu et voilà, c'était "mon livre". C'est un livre suffisamment mystérieux pour que je le comprenne pas et suffisamment frère pour que... disons, je me sens tout-à-fait dans ces ambiguïtés-là. C'est à dire, c'est pas un livre réponse, c'est pas un livre qui me dit qui je suis, mais qui a toutes les bonnes questions pour moi. (...) À l'époque, je peux pas dire que c'est un livre que j'ai compris, hein. Y'avait une chose d'émotion. Parce que je pense effectivement que la relation, enfin, le mot soeur est le plus beau mot, et parce que je peux, maintenant que j'ai fait plus d'un film, je sais à peu près ça, ce que je fais, ça tourne autour de la soeur tout le temps⁶⁶ (Boutang y Rabourdin, 1999).

Aunque el desarrollo de la película sigue un orden lineal, la estructura (que no el motivo) de la película podría identificarse con el de una espiral (por supuesto, descendente) al mostrárenos la caída en desgracia de tanto el protagonista como el resto de los personajes. No obstante, el descenso a los infiernos que se nos relata no es consecuencia ni de una maldición ni de un plan maliciosamente orquestado, sino de su búsqueda personal y artística en pos de descubrir quién es en realidad y qué es capaz de hacer por conseguir su propósito. Irónicamente, cuanta más luz arroja sobre los secretos que le rodean y la información que desconoce, más se sumerge en la oscuridad. Sin ser un viaje órfico literal (como el clásico de Cocteau o “Le passage”) ni figurado (como “Jo, qué noche”, “Edmond” o “Dead Man”), podemos reconocer las etapas en las que Pierre pasa del ideal y la comodidad burguesa hasta los bajos fondos de la ciudad y el alma humana, más en la línea de “Eyes Wide Shut”, en la que alcanzar a ver lo desconocido tiene un precio fatal. Aunque no sea convertirse en piedra, en polvo o en estatua de sal. En realidad, esta vez la historia no está tan guiada por la relación amorosa sino por el deseo del héroe de lograr algo auténtico, de vivir sin restricciones, y de plasmarlo a través de su

⁶⁶ “*Pierre o las ambigüedades* es un amigo, Elie Poicard, que me lo pasó de la colección blanca de Gallimard, y...yo nunca he leído mucho y me resultó arduo. Estando en la primera página, me decía si era algo que fuera a disfrutar de su lectura. Y tras haberlo leído, ya era “mi libro”. Es un libro lo suficientemente misterioso como para que lo comprenda, pero lo suficientemente cercano como para que, digamos, me sienta completamente en aquellas ambigüedades. Es decir, no es un libro respuesta, no es un libro que me diga quién soy, sino que me plantea todas las preguntas correctas. (...) En su momento, no puedo decir que lo comprendiera del todo. Era algo emocional. Porque efectivamente pienso que la relación, en fin, la palabra hermana es la palabra más bella, y porque puedo, ahora que llevo hecha más de una película, al menos lo sé un poco, lo que hago, gira alrededor de la hermana todo el tiempo.”

escritura. Su relación pasional es casi una exteriorización de la relación que tiene consigo mismo.

La sinopsis de la película es la siguiente: Pierre, un joven de familia rica, hijo de un diplomático, vive apaciblemente en una villa francesa, rodeado de paz y de campo, junto a su madre y viuda, Marie. Está enamorado de Lucie, con la que planea casarse pronto. A la vez, trata de escribir su segunda novela, tras haber alcanzado con la primera cierto éxito. Sin embargo, la imagen de una mujer misteriosa se cruza en su camino, apareciéndosele en sueños. Al encontrarla, descubre que su padre tuvo otra hija antes que él, y que es su medio-hermana, Isabelle. Incapaz de continuar su vida tal como la conocía, huye hacia París con la chica, encontrándose desvalido, sin nadie que lo sustente o le apoye, más que ella. Con el fin de conseguir dinero, comienza su novela, pero ahora lo que le interesa es desvelar la hipocresía y la superficialidad que en sociedad impera. Recluido en una nave industrial ocupada, su amor a Isabelle se revela, manteniendo una relación sexual y romántica con ella. Pero Lucie les encuentra, su primo le amenaza, y su novela es rechazada. Quedando al margen de la sociedad y sumido en la decrepitud, se ve en la desesperada de enfrentarse a aquello que le oprime, con terribles consecuencias. Cuando por fin se estrenó la película, el beneplácito que con su primera obra le reconocía como la nueva esperanza del cine francés quedaba muy lejos, y la herida que había dejado “Los amantes del Pont-Neuf” tan profunda que, una demorada reaparición solo contaría con las suspicacias de la audiencia y no por ello con menos expectativas. Es ilustrativo este cambio a su contra en *Les Inrockuptibles*, quienes hasta entonces solían haberse puesto de su lado, y ahora parecían excusarse de no tener que dar excusas:

Enfin, il y avait cette étourdissante "note d'intention" de *Pola X*, ces huit minutes fracassantes présentées il y a deux ans à Cannes, qui nous faisaient languir encore plus des beautés certaines à venir. (...) *Pola X* constitue à nos yeux mortifiés une grande déception, un crash cinématographique à la hauteur de notre attente, aussi lourd que le préambule de cet article. On mesure bien que ce que nous allons écrire risque de déplaire à Carax, mais tant pis: il n'y a après tout aucune raison de lui réserver un traitement de faveur, une protection particulière ce serait même, au contraire, lui manquer singulièrement de respect. (...) c'est *Boy meets girl* sans la grâce, *Mauvais sang* sans la vitesse, *Les Amants du Pont-Neuf* sans les fastes de fête foraine⁶⁷ (Kaganski, 1998).

⁶⁷ “Por fin, estaba aquella vertiginosa “declaración de intenciones” de *Pola X*, esos desconcertantes ocho minutos presentados hace dos años en Cannes, que nos hacían suspirar aún más por la segura gratificación por venir. (...) *Pola X* supone a nuestros mortificados ojos una gran decepción, un colapso cinematográfico de acuerdo a nuestras

Así, aunque las impresiones no fueran del todo positivas, el espectro recorría desde quienes, al menos, reconocían el valor de su propuesta: “A 19th-century romantic inhabiting a universe as mythological as Jean Cocteau’s, Carax (...) has a wonderful cinematic eye and a personal feeling for editing rhythms, and his sense of overripeness and excess virtually defines him. He’s as self-indulgent as they come, and we’d all be much the poorer if he weren’t”⁶⁸ (Rosenbaum, 2000); a quienes criticaron el resultado con contundencia, incluso crueldad: “Leos Carax, enfant terrible del cine francés, considerado el cineasta maldito por excelencia de este país, llevaba casi una década desaparecido. Vuelve ahora ya adulto, con 38 años, con la película *Pola X*, nueva paliza de imágenes singulares expulsada en forma de cólico con hedor a megalomanía, a perfume de genio incomprendido” (Fernández-Santos, 1999). Otros tantos interpretaron la película como una suerte de “confesión”: “Tient plutôt à ses résonances avec la propre odysée du réalisateur dans le cinéma français. (...) Leos Carax a des mots qui sonnent presque comme une confession: *C’est sincère, mais d’une grande naïveté, et pillé chez tous les grands maîtres. Pierre est un personnage tragique, car il est toujours trop petit face aux devoirs qu’il s’impose*”⁶⁹ (Guichard, 2012). Las declaraciones de Carax alientan a pensar tal cosa, pero no es ni mucho menos una obra hecha maldita a posta, sino que habla de esa maldición en la que es fácil relacionar a director y personaje, y como cualquier obra que no nace con el público en mente, también desea llegar a ellos, confiando en que los haya. El propio Carax se lamentaba: “*Pola X* is not a likeable film (...) It’s not a nice film. I always knew that. But the critics were very hostile. The public didn’t go to see it. It’s a whole market thing that escapes me completely”⁷⁰ (Johnston, 2000). La Palma de Oro a la que estaba nominada, que tan optimistamente le adjudicaban en una entrevista en el canal Arte apenas un día antes, se la acabaría llevando “Rosetta”,

expectativas, tan pesado como el preámbulo de este artículo. Sabemos que lo que escribimos corre el riesgo de disgustar a Carax, pero qué más da: no hay, después de todo, ninguna razón para concederle un trato de favor, una protección particular sería incluso todo lo contrario, faltarle al respeto. (...) Es *Boy meets girl* sin la gracia, *Mala Sangre* sin la velocidad, *Los amantes del Pont-Neuf* sin la explosión carnavalesca.”

⁶⁸ “Un romántico del siglo XIX habitando un universo tan mitológico como el de Jean Cocteau, Carax (...) tiene un maravilloso ojo para el cine y un sentimiento personal para editar tirmos, y su sentido de sobremadurez y exceso virtual le definen. Es tan autoindulgente como puede, y nosotros seríamos mucho más pobres si no lo fuera.”

⁶⁹ “Tiene muchas resonancias con la propia odisea del director en el cine francés. (...) Leos Carax tiene palabras que suenan casi como una confesión: Es sincero, pero de una gran ingenuidad, y copiada de todos los grandes maestros. Pierre es un personaje trágico, ya que siempre se encoge frente a los deberes que se impone”.

⁷⁰ “*Pola X* no es una película que guste (...) No es una película bonita. Siempre lo he sabido. Pero los críticos se mostraron muy hostiles. El público no fue a verla. Es toda una cuestión del mercado que se me escapa completamente”.

de los hermanos Dardenne, una película acorde a los criterios de la CNC, como lo fueron sus obras anteriores, pero que con esta nueva película, quedaba fuera.

“Pola X” resultó un cambio drástico con respecto a la filmografía anterior de Carax, más que por tratarse de una adaptación literaria, por el nuevo contexto que enmarcaba a sus protagonistas: “The first half of the film was very difficult for me. I've never filmed rich people as a social class, but I'm not Bunuel and I'm not Chabrol; I don't have anything to criticize about them. I've kept the characters, the archetypes, the novelistic conventions as I found them. That's what probably provokes people, that I've treated the material seriously. I am not above Pierre; I am with Pierre”⁷¹ (Kehr, 1999). Dejando atrás la trilogía de Alex, este giro se vería también a la hora de escoger el casting, ofreciéndole por primera vez el rol protagonista a alguien distinto a Denis Lavant. En este caso, al hijo de Gérard Depardieu, el también actor Guillaume: “Ses ambiguïtés. Sa beauté, qui n'est pas toujours belle. Le fait qu'il fasse à la fois gosse de riche et voyou, féminin et costaud. Je choisis aussi toujours l'acteur qui a le plus à gagner, dans sa vie, à faire le film. C'était son cas”⁷² (Morice, 2012). Lavant, por su parte, reflexiona sobre la única vez hasta entonces en la que el director no le ofreció aparecer como su alter ego: “C'est le seul film de Leos que j'ai vu de sang-froid sans être concerné. J'avais lu le scénario et je l'ai vu à la projection de la version longue, celle qui est passé à la TV. J'étais admiratif de ce qu'il voulait raconter, ce n'est pas tout le temps réussi, mais le cœur de son propos est très très fort. Et puis le film commence par une réplique d'Hamlet, ce n'est pas pour me déplaire!”⁷³ (Dury, 2012). También se incorporaría Yekaterina Golubeva, musa de Sharunas Bartas que se convertiría en pareja sentimental de Carax, y con la que ya había colaborado en el rodaje de la película “La casa”, que ella coescribió, y en la que Carax participó como actor. Junto a ellos, en el papel de la madre de Pierre, la veterana Catherine Deneuve, que curiosamente había hecho de pareja romántica de Gérard en “Je vous aime”, “El último metro”, “Un extraño lugar para un encuentro”, y lo volvería a hacer en

⁷¹ “La primera parte de la película me fue muy difícil. Nunca he filmado a los ricos como una clase social, pero no soy Buñuel ni Chabrol; no tengo nada que criticarles. He mantenido los personajes, los arquetipos y las convenciones literarias como las encontré. Esto seguramente provoque a la gente, que haya tratado el material seriamente. Yo no estoy por encima de Pierre, yo estoy con Pierre”.

⁷² “Sus ambigüedades. Su belleza, que no es siempre bella. El hecho de que haga a la vez de niño rico y de delincuente, femenino y tipo duro. También eligo siempre al actor que tiene más que ganar, en su vida, de hacer la película. Ése era su caso.”

⁷³ “Es la única película de Leos que he visto fríamente sin que me afectara. Leí el guión y vi la proyección de la versión larga, la que pusieron en televisión. Admiro lo que quería contar, lo cual no funciona todo el tiempo, pero el corazón de su propósito es muy fuerte. Y además la película comienza por una frase de Hamlet, jeso no puede disgustarme!”

“Otros tiempos” y “Bonne Pomme”. Aunque el padre de Pierre está muerto y no aparece en la película, su presencia, o su ausencia, es el nexo que une tanto a los personajes como al misterio que los rodea. De modo que, sea intencionado o no, no es difícil imaginar a Depardieu padre como el diplomático desaparecido, su particular fantasma del rey Hamlet.

La película comienza por los tradicionales créditos compuestos de texto blanco sobre fondo negro, pero ya advertimos una diferencia con respecto a los precedentes en la filmografía de Carax. La sólida, impactante, letra *sans serif* que utilizaba hasta ahora y que hermanaba sus títulos con los de Godard, ha pasado a ser una más estilizada y tradicional *serif*, con sus prolongaciones y vértices curvados en las juntas, tipo Times New Roman, como ya había utilizado en “Sans titre”, apareciendo entre sus signos el cursor vertical que parpadea, propio de los procesadores de texto. Quizá, llegado el momento, comienza a primar el diseño propio al que nos familiarizan los ordenadores, quizá lo que prima es la influencia de la literatura sobre la influencia de las películas. La madurez de un cineasta queda no solo manifiesta al reconocerse a sí mismo como portador de un estilo propio, sino que este se evidencia evadiendo la necesidad de recurrir a otros referentes. Su seguridad se refuerza sin necesidad de incluir en la obra lo ya testado, lo que bajo conciencia de uno queda aprobado y es de su agrado. La correspondencia solo ha de darse entre la obra y quien la imaginó, lo que imaginó, confiando en que al plasmarse funcionaría. Este proceso, en realidad, se da siempre, del mismo modo que rehacer una obra maestra plano por plano no es ninguna garantía, pero la confianza que genera en el creador, junto a su ánimo de rendir cuentas con sus influencias, quedan en segundo plano, y prima la inventiva, la propia voz, más que la forma visible o invisible, a la obra orgánica, de incluir y enlazar las citas de otros. Aquí el juego de referencias es nimio, la principal (la obra de Melville) está más que declarada.

Sobre este marco puede disponer su interpretación de la historia. Pero este cambio no ha de suponer un borrón y cuenta nueva, sino que nos muestra un nuevo paso adelante, lo que traspasa el filtro, una nueva destilación, depuración, de la personalidad del director, que sin buscar reinventarse, se encuentra en constante cambio, sin dejar de ser fiel a su base. De seguido, se dan dos recursos que ya hemos reconocido al inicio de sus obras: un epigrama hablado, e imágenes de archivo. El epigrama traduce al francés la frase de Hamlet “The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!”,

citando de nuevo a Shakespeare tras recitarlo Hans en “Mala sangre”, y citando de nuevo a Hamlet, tras el subtítulo que aparece en “Sans Titre” para “Pola X”: “Hamlet’s Sister”. La voz no es gutural, pero su textura muestra signos de castigo y deterioro, tosiendo antes de hablar, mientras vemos en blanco y negro a la atmósfera girar sobre el planeta. Las imágenes de archivo muestran el bombardeo por la aviación alemana a un cementerio durante la Segunda Guerra Mundial, el cual ya apareció en “Sans titre”. Es curiosa la relación, ya anunciada, cuando en dicho corto, antes de aparecer estas imágenes, emerge en pantalla el título “Pola X”, sobre el subtítulo, entre paréntesis, “Hamlet’s sister”. De igual modo, a la imagen la acompaña la música de Scott Walker, la canción “The Cockfighter”, tema entre el post-industrial y el baroque pop que alude al horror del Holocausto (Williams, 2006).

Así, suena “That ribbon crack like this one, and this one crack like those over there, and those over there crack like these two, bringing those strutters, bringing those strutters” sobre un fuerte pitido de alerta, mientras vemos el documento bélico: líneas blancas que cruzan la pantalla, el cielo negro atravesado de destellos dirigidos, en movimiento, los aviones de la Luftwaffe entran en escena, descendiendo hasta el objetivo, desplegando su arsenal de misiles, sobre un cementerio, alternando las inmutables avionetas sin rostro ni expresión, a considerable altura sobre el terreno, y las consecuencias sobre éste, destrucción y caos, cascotes y trozos de piedra, de lápida, de nicho, cráteres cubiertos de humo y escombros, cruces desquebrajadas, profanación y absurdo, paz ni siquiera para los muertos. La guerra concentrada en símbolo. Una combinación que se abstrae y trasciende al simple documento historiográfico, extendiéndose a todas las masacres e inmisericordes abusos de poder militar, a todos los horrores de la guerra y de sus víctimas. Las luces que destacan la oscuridad ya no son el onírico cielo plagado de estrellas, ni las ventanas de los edificios sobre el *skyline* nocturno, ni los fuegos artificiales explotando en júbilo y color, sino la metralla y la artillería de los bombarderos al atacar. Se hace el silencio, y aparecen los créditos de los principales intérpretes.



Ocho son los años que Leos Carax pasó sin estrenar una película. Eso sin contar el corto mencionado, que realizó para el festival de Cannes, titulado “Sans titre”, ya inmerso en el rodaje de “Pola X”, como muestran sus imágenes. Debido al fracaso comercial de “Los amantes de Pont-Neuf”, nadie le quería financiar su siguiente proyecto, acusado por la industria y por la prensa de ser un director difícil, exigente y megalómano. Por suerte, más allá de las fronteras de Francia, sus obras comenzaron a disfrutar de cierto culto, por lo que sumando fuerzas y presupuesto pudo sacar adelante su siguiente obra, a través de la coproducción, con dinero proveniente de Francia, Alemania, Suiza y Japón. El resultado fue la obra en la que profundizaremos a continuación, para muchas cosas, un cambio significativo con respecto de su corpus anterior. Su primera adaptación de una obra literaria, “Pierre, or The Ambiguities”, de Herman Melville, compartiendo por primera vez créditos en la escritura del guión, junto a Lauren Sedofsky y Jean-Pol Fargeau. Este último es el guionista habitual de las películas de Claire Denis, quien simultáneamente dirigiría otra versión de Melville, compartiendo escritor del original y de la adaptación. La película sería “Beau Travail”, basada en “Billy Budd”, y protagonizada por Denis Lavant. En realidad, pese a tratarse de una versión libre, el argumento no dista mucho del referente, más allá de trasladar la acción de Nueva York de mediados del siglo XIX a la Francia actual. Quizá por tratarse de un tributo a una obra apenas conocida del aclamado escritor, quizá por la intervención de más personas en el guión, o seguramente por el impacto del letargo en el que Carax tuvo que afrontar la posibilidad de no volver a dirigir, “Pola X” supone un punto y aparte en su filmografía, si bien conserva intrínsecamente los rasgos y las inquietudes que el director ya nos había mostrado antes.

En coherencia, responde a la misma personalidad, pero el estilo ha sido depurado, manteniéndose en lo que podríamos etiquetar como naturalismo poético, pero pendiendo la dominante, por una vez, más hacia el naturalismo. Pero la síntesis de alegoría y realidad a la que nos ha acostumbrado no está ausente, solo que el manierismo y las licencias poéticas son interiorizadas y maduras en otras más sutiles. Así es, que los diálogos poético-filosóficos que sus personajes expresan no toma el cariz de voz del autor que se le podía identificar, sino que sus ideas son abstraídas hacia las voces de los personajes. El complejo aparato formal que despliega, como habíamos visto en sus primeras obras, ya encontraba una vertiente más orgánica en “Los amantes de Pont-Neuf”, para hallar

aquí una emotividad y sosiego en el que lo visual queda siempre subordinado a la mentalidad y circunstancias de los personajes.

La gratuidad de su alarde estético, por encomiable que fuese, ya no se da, y su dispositivo narrativo es el que marca la representación de la historia, sin abandonar su simbolismo y poeticidad. Siendo justos, diríamos que a estas alturas no tiene nada que demostrar, con tres obras innovadoras y brillantes a sus espaldas, raras avis e imperecederas, que siguen funcionando independientemente del éxito comercial original. O que, por el contrario, precisamente había de demostrar que podía hacer una película, una historia convencional, un drama, una adaptación literaria tradicional, como cualquier otro director de prestigio. Su éxito es demostrar, precisamente, que no puede. Pues de su apariencia uniforme y realista trasciende la alegoría y lo inventivo que permite el celuloide, que permite la ficción, si se exploran sus límites.

De la relación de personajes que se nos presenta, fluye, en paralelo, un viaje a lo profundo de la noche, un estudio de la oscuridad como desarrollarían sus coetáneas “Sombre” (Philippe Grandieux, 1997) y “Leçon de ténèbres” (Vincent Dieutre, 1999). Una caída que no acaba hasta el dolor y la miseria del alma humana, visiones nocturnas de soledad, deseo y angustia. El propio Carax declara: “La nuit, c'est comme un studio de cinéma: ce qu'on n'éclaire pas n'existe pas. Cela renvoie à l'invention magique du cinéma”⁷⁴ (Morice, 2012). “Pola X”, por su tema y época, se vería adscrita junto a estas obras, como dijimos en su momento, a la corriente que sería definida como New French Extremity en el artículo de James Quandt, publicado en Artforum en el año 2004, “Flesh and Blood. Sex and Violence in recent French Cinema”. No obstante, la mención de “Pola X” en dicho artículo es a colación de la aparición de su protagonista, Katia Golubeva, en la más extensamente analizada “Twentynine Palms”, de Bruno Dumont. Sin ser particularmente violenta, desagradable o explícita (no lo es más que cualquier thriller comercial), es que ahonde en el tabú del incesto lo que más la aproximaría al adjetivo *extremo*, si bien el romance entre hermanos era un tópico que durante los noventa ya se había dado en films independientes de cierta calidad, como las británicas “Con mis ojos cerrados” (Stephen Poliakoff, 1991), “El jardín de cemento” (Andrew Birkin, 1993), o “Mi querida hermana”

⁷⁴ “La noche es como un estudio de cine: lo que no se ilumina no existe. Eso nos devuelve a la invención mágica del cine.”

(Nancy Meckler, 1994). No obstante, aunque el incesto en la película que analizamos llega a hacerse explícito, el director aclara que su interés por el fetiche no es tan literal:

I never fantasized having incest with my own sisters (...) but I have a kind of nostalgia for them being everything to me. Isabelle's a creature. I don't know who created her—maybe Pierre. You could say that the biggest incest in the film is not between brother and sister but between Pierre and himself, in that they are the same person. She is part of himself, but the part that he's repressed. He has money, health, and beauty, but he has no experience—and she is experience⁷⁵ (Fuller, 2000).

Cabe destacar los paralelismos con el film belga “Belle”, de André Delvaux, que en 1993 fue nominado a la palma de oro. En él se cuenta el romance incestuoso que vive un escritor, ante la situación de que su hija se vaya a casar, que le envuelve con una joven de origen extranjero, que no habla su idioma, y tras conocerla en el bosque, decide llamarla “Belle” (en la película de Carax, en alguna ocasión, Pierre llama “Belle” a su hermana, cuyo nombre completo es “Isabelle”). Ésta no deja de ser otra aparición, un símbolo de la crisis que este señor afronta. Lo extremo que tiene “Pola X” no es su premisa morbosa, sino la forma tan bella y evocadora, contemplativa, que tiene de contar una historia tan triste, cruel y desgarradora, como una tragedia griega, como un poema del fracaso, la putrefacción y la caída en desgracia. El título de la obra, que a primera vista puede parecer referirse al nombre de su protagonista (Pola, como Pola Negri), seguido de la X, que indica misterio o tabú, probablemente con connotación sexual, aludiendo al “cine X” (no olvidemos que “Romance”, de Catherine Breillat, se estrenó en medio mundo, incluida España, como “Romance X”), en realidad es el acrónimo del título de la obra original, y la X se debe a que el borrador final fue el décimo. Un proceso parecido a “IP5: L'île aux pachydermes”, la película de Beineix cuyo título respondía, parece ser, a las iniciales de su pareja por aquel entonces y protagonista de su anterior película, Isabelle Pasco (por si fuera poco reflejar la “i” de île, la “p” de pachyderme), junto al indicador numérico para su quinto film. Aunque está claro, a estas alturas, que lo que la X representa para Carax no es neutro ni aparece por casualidad.

⁷⁵ “Nunca fantaseé con tener incesto con mis propias hermanas (...) pero tengo cierta nostalgia por ellas siéndolo todo para mí. Isabelle es una criatura. No sé quién la creó, quizá Ouerre. Podría decirse que el mayor incesto de la película no es entre hermano y hermana sino entre Pierre y él mismo, en cuanto a que son la misma persona. Ella es parte de él, pero su parte reprimida. Tiene dinero, salud y belleza, pero no tiene experiencia, y ella es experiencia”.

La elección de las secuencias corresponde a los grados progresivos en los que Pierre abandona la luz para sumergirse en la oscuridad, para condenarse a ella. Serían el inicio, el encuentro con Isabelle en el bosque oscuro, el abandono de su casa cuando rompe la estancia tapiada, la escena de sexo con Isabelle, y el clímax final, en el que se venga de Thibault, asumiendo las consecuencias para las que no habrá marcha atrás. Hay que añadir que una versión extendida de la película se emitió en forma de miniserie de tres capítulos, en el canal Arte en el año 2001, bajo el título de "Pierre Ou Les Ambiguïtés". En alusión al serial: "Je l'ai faite dans l'esprit d'un feuilleton, un peu comme *Vidocq*, que je regardais enfant"⁷⁶ (Morice, 2012). Quizá de ahí se explique el elogio de Rivette, tan gran admirador de los folletines de Feuillade. Entre las secuencias que se aportan en dicho corte aparecen un mayor número de digresiones, como las ensoñaciones de Pierre (Misrai, 2001), así como a éste cantando en un karaoke "Sans bagages", de Bárbara: "On l'a tournée par hasard. Barbara est morte pendant le tournage. Guillaume et moi, on l'aimait bien. On l'a gardée pour la version d'Arte"⁷⁷ (Morice, 2012). Aquí nos ceñimos al corte estrenado en cines.

- *Secuencia 1: Presentación de personajes.* Aparece una villa en mitad del campo, una elegante mansión arropada por bosque y precedida de un extenso terreno verde de césped bien cuidado, regado de aspersores. Una postal bien iluminada y tranquila, idílica, bajo el cielo amarillo, y con su entrada atravesada por un camino. Alguien lo recorre a lomos de su moto, saliendo por la esquina inferior derecha del plano. En el siguiente, la grúa panea hacia la izquierda, a través del chorro de los aspersores, que es atravesado por la luz del sol, hasta quedar frente a la casa. La música suena, los pájaros alzan el vuelo hacia su tejado, y la cámara se eleva hasta una de sus ventanas, con sus hojas entornadas, casi cerradas, para dirigir su movimiento hasta la pequeña fisura que permite ver a través de ella. Al otro lado, en la habitación, está Marie, una mujer de pelo rubio, de espaldas, acostada en la cama. Aparece el título, como antes vimos, en la nueva fuente, pero manteniendo su color blanco sobre fondo negro, y ocupando el grueso de la pantalla. Tan simple como enigmático: "Pola X".

⁷⁶ "La he hecho desde el espíritu del serial, un poco como *Vidocq*, que veía de niño".

⁷⁷ "La grabamos por azar. Bárbara falleció durante el rodaje. A Guillaume y a mí nos gustaba mucho. La reservamos para la versión de Arte".

De fondo, seguimos con el sonido plácido de los aspersores. Éste choca con el siguiente, tras el corte: el motor de una moto acelerando, en funcionamiento, la misma que vimos alejarse. Sobre la moto, un hombre con traje claro, con casco blanco, avanzando por la carretera, que está entre el río y el campo. La cámara le sigue, de frente, acompañándolo en un travelling hacia atrás. Corte, y lo vemos en plano general, sobre un ferry, bosque arriba y agua debajo. A la cabeza del barco, el tipo espera sobre su moto, con el casco quitado. Corte, y le vemos proseguir su camino en carretera, ahora desde atrás en plano general, sobre el llano, y con el bosque de fondo, adentrándose entre las sombras bajo sus árboles, que se ciernen como un túnel. De nuevo de frente, le vemos avanzar entre los árboles. Tras él, de nuevo, lo vemos salir del bosque, recorriendo la carretera, para adentrarse en el prado. Luego, en plano general, lo vemos cruzar un puente, al fondo, en un paisaje campestre y boscoso. Oímos la cascada que despide la presa sobre la que está el puente. La cámara panea de izquierda a derecha, acompañando al movimiento del personaje, Pierre, según se dispone a cruzar el siguiente puente, de madera, sobre un río calmo, quizá un lago, sobre el que flotan dos cisnes. Sobre el estanque, más allá de los árboles, vemos otra mansión, tan grande y confortable como la que vimos antes, una residencia que indica estatus y reposo.

Dentro de ésta, un hombre joven, Fred, abre una puerta acristalada para llegar al recibidor, acompañado por un paneo a la derecha, contrario al anterior, al encuentro de Pierre. Lo vemos tras los cristales de la puerta principal, traslúcidos. Fred le abre con una reverencia, Pierre le saluda sin detenerse, para cruzar la otra puerta y subir las escaleras. La cámara panea y asciende, según Pierre sube. Ya arriba, la cámara panea hacia la derecha, hasta verlo descender unos peldaños y llegar a un pasillo menos iluminado, deteniéndose frente a una puerta. En el siguiente plano vemos el pasillo desde el otro lado, según Fred asoma al fondo, y la cámara reencuadra hasta la puerta en cuestión, a cuyo pie están el casco y las botas de Pierre. Siguiendo plano, en la habitación, al otro lado de la puerta: Pierre, desnudo, rodea la cama en la que duerme una chica, Lucie, acostándose sigilosamente junto a ella. El sitio es ordenado y luminoso, pero no lo suficiente como para que la luz le sea molesta. Es Pierre quien la despierta al adentrarse, y acercarse a ella. Con la cámara que permanece fija, vemos cómo se aferran los cuerpos bajo las sábanas blancas, antecedendo al sexo.

Tras el corte, cuya elipsis imaginamos, vemos un espejo empañado. Lucie limpia la parte inferior con la mano, para observar la marca que Pierre le ha dejado en el cuello. El rastro de vaho emborrona el reflejo de sus caras. Pierre recibe una llamada de Marie, su madre, a la que llama por su nombre. La cámara panea hacia la derecha, con Pierre al fondo, hablando, de espaldas, y la cara de la chica en primer término. Ella se pone un jersey, Pierre deja de hablar, la cámara panea de nuevo hacia el espejo, pero el plano corta a otro encuadre del espejo. El cristal empañado cubre el reflejo de Pierre, pero los vemos a ambos. Fred llama a la puerta, reclamando su derecho a usar el baño. Lucie se levanta el jersey para cambiarse, quedando en sujetador. Pierre la detiene antes de que termine, con los brazos alzados y la prenda cubriendo su cara. Besa su axila, luego su pecho, luego su cara, tapada por el tejido, como los amantes de Magritte. La abraza.

La vida de Pierre es plácida, viviendo cómodamente con su madre, con la que comparte una relación cercana, casi edípica (la llama por su nombre, Marie, o la llama “hermana”). Dedicar su tiempo a planear su boda con Lucie y a escribir su segunda novela, tras publicar con mucho éxito una primera, bajo el seudónimo de “Aladin”. Sin embargo, le confiesa a Lucie, haber soñado con una mujer misteriosa, de pelo negro, una mendiga, un pensamiento que le obsesiona sin saber de dónde ha salido. Se reúne con un viejo amigo, su primo Thibault, con el que años antes formaba, junto a Lucie, una pandilla “inseparable”, pero su vida en pareja acabó por distanciarlos, por sacarlo, aunque sea un poco, de la ecuación. Es con él, en una terraza, cuando descubre que una chica, que encaja en la descripción de aquella que aparece en sus sueños, le espía. Ésta huye, y Pierre sale en su búsqueda con su moto, sin encontrarla. Así, la vida que le tienen preparada su familia y amigos no le satisface, intentando dar con esa pieza que le falta y a la que no consigue poner nombre. Hasta que una noche, casualmente, da con ella. Progresivamente, la oscuridad le irá atrapando, pareja a la iluminación de la cinta, en su afán de búsqueda por esta carencia que señala, decidido a encontrarse a sí mismo a través de esta huella en su pasado, en su memoria o en su imaginación, que le cautiva.

- *Secuencia 2: El bosque oscuro.* Pierre se dirige a ver a Lucie, a hablar en persona. Es al anochecer, Marie le advierte que ya no hay ferry. Pierre dice que tomará el puente. En el siguiente plano, le vemos hacerlo. Plano general, con el puente centrado en la composición, que resalta su tamaño y su simetría. Es un gran paso elevado, rodeado de

farolas a ambos lados, de las que emana una tenue luz. Vemos un punto ascender por el lado derecho de la carretera, que es Pierre con su moto. Ya en el siguiente plano, invade la oscuridad. Solo podemos ver el reflejo de luz sobre algún tronco junto a la carretera, y el piloto rojo de la moto en movimiento. Corte, y primer plano de Pierre conduciendo la moto, dejando atrás árboles y asfalto. El siguiente plano, contrapicado, muestra los árboles sobre él, que en la oscuridad brotan de verde según les llega la luz del foco, según avanza el vehículo. Primer plano de Pierre, de nuevo, con el casco, aunque ahora le vemos desde su izquierda. Aminora la velocidad al ver que hay, al otro lado de la carretera, dos mujeres y una niña, que avanzan a pie en la misma dirección. Pierre se detiene y da la vuelta, hacia ellas. Se disculpa, sospecha que es la misma mujer que le miraba, y así es. Con el casco quitado, en primer plano, le pide que no tenga miedo. Pero ella huye, corriendo, adentrándose en la oscuridad del bosque. Pierre se baja de la moto y va tras ella. La moto, que queda mal apoyada, cae hacia un lado. Al caer, oímos cristales romperse, y se apaga el foco, quedando todo a oscuras, o al menos, aún más oscuro de lo que ya estaba.

Sube la música, en tono de tensión. La pantalla sigue en negro, pero adaptando la vista, vamos discerniendo, por la silueta de los árboles, que nos vamos adentrando en lo profundo del bosque. El sonido así lo remarca, al escuchar al personaje chocar con los arbustos y las ramas. Pasos y jadeo se alternan con ese ruido. Un suspiro de la chica, y una caída. La entrevemos al caer, tirada sobre la tierra. La música se corta, Pierre la alcanza. Se inclina hacia ella, preguntándole quién es, y sin cortar el plano, que le encuadra a él, entero, la voz brota. Al decir su nombre, el de él, Pierre se agacha, quedando ella tirada en lecho de barro y hojas, de ramas secas. Le dice que es Isabelle. Su hermana. Él no lo puede creer. Jump-cut, y ya está erguido, Isabelle ya no sale en plano, la revelación ha cortado su continuidad, la consciencia de Pierre se fragmenta. Desconfía, está confuso, pero quiere saber más. Avanza hacia cámara, y en el contraplano, le vemos alejarse de ésta, avanzar hacia la oscuridad, en busca de respuestas. Isabelle le cuenta su historia. Comienza “Ma vie... ma vie... il faut que tu *connaître*”. Tanto su acento como su dominio del idioma advierten que el francés no es su lengua materna. Prosigue, y mientras avanzan por el bosque, ella le cuenta, sin estar muy segura del principio, de su origen, de dónde vino o si tuvo familia.

Mientras le habla, y Pierre escucha, solo podemos ver levemente sus figuras, sus rasgos, entre una total oscuridad. Al principio, vivía en una casa rodeada de bosque, y las pocas personas que veía eran como fantasmas, una estampa siniestra y de profunda soledad. Hasta que un día, un hombre fue a recogerla, llevándola consigo a Francia, a un país rico, a una gran casa blanca, junto a su bella esposa. Por la descripción, identificamos a Marie y a la mansión. Le cuenta, que esta mujer rubia quedó embarazada, y dio a luz a un niño. Al crecer un poco y jugar con él, el miedo que en ella habita cambió por otra sensación, por una vez se sintió viva. La vemos declamar, lamentarse, en palabras muy sentidas, que la mujer se negó a que jugara con su hijo, diciendo que le atacaba. Lo poco que podemos ver es su rostro, superficialmente, nunca sus ojos, sí sus manos apretarse y estremecerse según recuerda, y a Pierre tras ella. Acompañados, cámara al hombro, continúan, frente al objetivo, adentrándose entre la maleza.

Corte, y siguiente capítulo de su historia, en plano más cerrado. En él cuenta que es mandada a otro país, a un pequeño pueblo en el campo, bajo el cuidado de su “tía” Ziba, junto a la familia de ésta, donde está bien, junto a la tierra. Un jump-cut denota el giro en la historia: “todos se vuelven locos”, “caen bombas”, matando a hombres, mujeres y niños, “hasta a los cadáveres”. En su huida del país, Ziba le cuenta la verdad, que su madre murió cuando nació, y que el francés que la recogió era su padre. Con la anagnórisis, la cámara corta del primer plano de Isabelle al primer plano de Pierre, al que vemos como le impacta, o lo imaginamos, entre sus rasgos, como entre la penumbra imaginamos toda la historia. Se nos hace imaginar, en su descripción del bombardeo, a la imagen previa con la que abría la película. Entendemos que Isabelle es una refugiada, de aquel país, de aquel pueblo, de aquel cementerio. No víctima de los nazis como mostraban las imágenes de archivo, pero del mismo horror, de la misma destrucción sin sentido. Descubrimos, a la vez que Pierre, a la vez que Isabelle lo cuenta, que el niño pequeño con el que se sintió viva, no era otro que su hermano. Corte a negro.

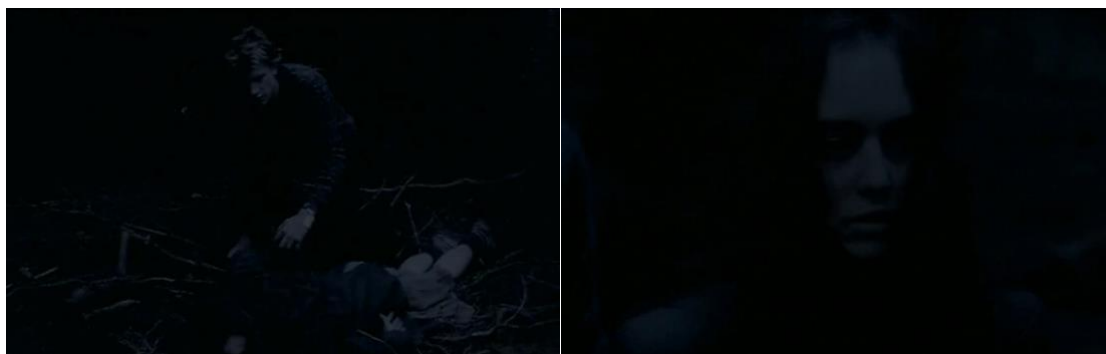
En negro absoluto, ella le dice su situación actual, que ya no sabe quién es, que ya no sabe nada. Con su voz tomada por el sufrimiento, sin que tengamos más que ella que esa voz, se disculpa, y solloza. No solo acaba de descubrir, y nosotros a la par, que Isabelle es su hermana, sino que su madre lo sabía, y nunca le dijo nada, por lo que Pierre ha de enfrentarse a dos cuestiones traumáticas: que no solo hay cosas que desconoce, sino que todo lo que conocía puede que ni siquiera fuera cierto. Ha de enfrentarse a la confianza

que le demandan una posible hermana a la que apenas o nada conoce, y a la versión, parcial y engañosa, de la persona en la que hasta entonces más confiaba. Se nos retrata, en esta secuencia, una imagen del infierno, que no es solo el de los horrores, del abandono, la soledad, o la guerra, sino la experiencia al ser recordados, que los revive de alguna manera. Isabelle es, a la vez, un fantasma, que es asediada por los suyos propios. De la oscuridad plena, y acabada la historia, se les traga el silencio durante unos segundos, para pasar, abruptamente, a un plano muy iluminado, la travesía del puente, al que acompaña el fuerte ruido de la moto en marcha.

Sobre ella, avanzando en el plano de izquierda a derecha, con el casco en la manga, viaja Pierre a gran velocidad. Sobre su cara impacta el viento a la contra, haciendo ondular su pelo y golpeando directamente sobre sus retinas. El faro de la moto, cuya protección de cristal se ha roto, parpadea, indicando que igual que éste, Pierre ha quedado tocado por la experiencia. Su fuente de luz, su estilo de vida, quedan en estado crítico, debatiéndose entre la luz y la oscuridad. Del plano entero pasamos a un plano medio, para poder ver mejor su cara, con referencia de la estructura metálica, al fondo, que da soporte al puente que atraviesa, que queda barrida por el movimiento. Sobre sus ojos, o al menos el ojo que vemos, cae una lágrima. Corte, y cruza otro puente, hasta llegar al umbral de su casa, a su verja. La cámara panea hacia la derecha, cambiando el eje en esta dirección. Espera frente a las rejas, hasta que comienzan a abrirse. Corte, y ya está a la entrada de la mansión, cerca del portal. En plano medio, se mantiene en la oscuridad, sin bajarse de la moto, respirando dificultosamente, con ansiedad.

Tras él, asoma Marie por la ventana de la puerta. Al salir, al darse cuenta Pierre, éste le dice que “está muerto”, que se va a la cama, que ya verá a Lucie mañana. Está asustado y sorprendido, confuso, como si se le hubiera aparecido un fantasma. Marie le echa en cara que, por primera vez, le está ocultando cosas. Irónicamente, es ella la que aún guarda el secreto, después de tantos años. Su relación de confianza, por la que hablaban de todo sin importar qué, queda rota. Marie le advierte, y enciende la luz, quedando sobreencuadrada bajo el dintel del portal, y la lámpara en la esquina. Pierre entra corriendo a la casa, pasando por su lado de forma brusca. En plano general, ya dentro, sube las escaleras. La cámara panea, siguiendo su recorrido desde el rellano, de izquierda a derecha. Al caer el casco de su brazo, pues va subiendo a trompicones, la cámara deja de seguirlo, para seguir al casco cayendo por las escaleras. Ha perdido, o está perdiendo,

la cabeza. Atraviesa el rellano a oscuras, hasta dar en un pasillo iluminado, al que se acerca, alejándose de la cámara, abandonando la oscuridad que baña su silueta. Al llegar al fondo, en plano levemente picado, lo vemos entrar en la habitación. Cierra la puerta de un portazo. El pasillo queda a oscuras.



- *Secuencia 3: La habitación tapiada.* Al día siguiente, las imágenes del bosque y las palabras de Isabelle le obsesionan, incitándole a buscar los secretos que se ocultan en sí mismo y su propia casa. Se reúne con ella, que está oculta, viviendo en un viejo túnel del tren. Incapaz de controlar sus sentimientos, Pierre abandona a Lucie, anunciándole que se marcha, que hay alguien más. La deja llorando, desconsolada, y se va. Pierre se dirige a su casa, en un taxi rojo manchado de barro. La cámara lo sigue al cruzar un puente, de derecha a izquierda en el plano. En plano general, continúa el recorrido, atravesando en la misma dirección el camino que lleva a su casa. El paisaje, aún verde, no está tan iluminado como se presentaba. Bajo los árboles hay hojas caídas, el viento agita las ramas, soplando fuerte, haciendo ruido. El cielo está nuboso, tiñendo el cielo de azul grisáceo. Corte, y Pierre atraviesa la puerta que da a su casa, entrando rauda. Lo seguimos en travelling hacia atrás, en plano medio, según recorre el pasillo, hasta que una voz le llama, la de Marie. Se detiene cabizbajo, meditabundo, antes de irse ha de hablar con ella. En plano entero, atraviesa la estancia, aquella que tiene la pared cubierta de baldosas blancas y rojas, como un tablero de ajedrez antiguo. Sobre las baldosas gastadas, desde el techo, cuelga una cortina gris. Pierre llega hasta el otro extremo, junto a una puerta decorada de espejos, que está entreabierta. La abre y se asoma, pero no entra.

En silencio, aguanta inmóvil, como si fuera juzgado. Lo vemos en un plano medio cerrado, en picado, sin levantar la mirada. Mira a Marie con timidez, para decirle que se marcha a vivir a París, sin Lucie. En el contraplano, quedando la referencia de Pierre en

primer término, vemos a Marie al fondo, desnuda en la bañera, y sobre ella un espejo circular, que refleja a Pierre, sin cabeza. Ella le pregunta si se va solo, pero él no le contesta. Un plano medio la encuadra a ella en la bañera, el agua es blanquecina, lechosa. Se sumerge, luego se levanta, se encorva. Es todo lo que no quería, el futuro que le deseaba a su delfín era de luz y prosperidad, un matrimonio bien avenido con una bella esposa, rubia y angelical, como ella lo fue en su momento. Pero la maldición del padre vuelve a producirse, la inquietud que Pierre reproduce no es mala suerte, ni mala casualidad, sino la respuesta irónica, la reacción derivada de una vida opulenta, cómoda y superficial. Su crisis es ésta, sabe que necesita algo más, el lado oscuro que desconoce, y sin el cual solo puede ser un hijo complaciente, un adonis para su novia, un escritor mediocre, una media persona, carente de autenticidad. Ahora está dispuesto a revelarse contra esa superficialidad, la que esconde secretos y prolonga mentiras, hasta cuestionarse su propia identidad. Cámara en mano, le vemos cómo hace la maleta, en su cuarto, echando prendas sobre la misma, sobre su cama, hasta que gira y ve, bajo su mesa, una caja abierta con ejemplares de su libro, firmado por su alter ego, “Aladin”. El libro se titula, irónicamente, “A la lumière”. Todo lo que tuviera que decir sobre la luz, ya lo ha dicho. Ahora le toca hacerlo de la oscuridad.

Corte, y Marie sigue en la bañera, en plano medio, de espaldas a la cámara, temiendo lo que sucede, temiendo que en parte sea culpa suya. Pierre saca un disquete de la torre del ordenador, que está bajo la mesa, junto a los libros impresos, y lo guarda en el bolsillo interior de su chaqueta. Jump-cut, y cierra la maleta. La toma, toma su abrigo, y ya listo para salir, se detiene frente a la puerta. Tiene algo pendiente, algo que resolver antes de abandonar el que hasta ahora ha sido siempre su hogar. Marie, en una bata con arabescos estampados, atraviesa la estancia embaldosada, como antes había hecho Pierre, pero ella en dirección opuesta, mientras le escucha bajar por las escaleras. Con un cigarro en la mano, en vez de pasar por la otra puerta, se dirige hacia la ventana. De su cortina blanca, y al sujetarla, entra la claridad. En su punto de vista subjetivo, vemos en plano picado a Pierre, al borde del jardín, que coge, de entre las herramientas que hay sobre una carretilla, un gran mazo. Retorna a la casa. Marie, entre la ventana y un colorido jarrón con flores, se gira sin saber cuáles son sus intenciones. De frente a la cámara, se arrima a la chimenea sobre la que está el florero, y sobre el que hay un espejo, que entre el florido estampado, las flores y el reflejo, es todo apariencia y superficie.

El sonido de un golpe la estremece. Siguen los golpes mientras ella atraviesa el pasillo, lentamente, en plano medio, viéndola de frente, siguiéndola en travelling hacia atrás. Su expresión es de duda, pero ya se va imaginando lo que ocurre. Lo vemos, lo confirmamos: Pierre está rompiendo, a golpe de mazo, la pared que cubría la entrada a la buhardilla. Lo vemos desde abajo, en plano contrapicado, al final de las escaleras. A diferencia del resto de la casa, ya ese rellano refleja, pronostica, la falta de cuidado y de tránsito que tiene esa planta. Gris, sin apenas luz, vieja, sucia, con canastas de mimbre acumuladas. Pierre golpea con fuerza la esquina de pared bajo el marco de la puerta, hasta que la voz de su madre le detiene. Ella no sube, lo llama desde abajo, la vemos en plano picado, desde una ventana con rejas. Ambos se juzgan mutuamente, se miran desde arriba, ella temiendo que eche su vida a perder, el reprochando la falta de sinceridad tan prolongada. Pero no lo verbaliza. Tan solo la mira, para girarse y seguir desquebrajando el muro que le separa de la habitación misteriosa. Ella insiste en que pare. Él la ignora. Un golpe decisivo termina por destrozar el grueso de la tapia, que cae al suelo hecha pedazos.

Desde fuera, en plano entero, le vemos adentrarse en la oscuridad, tropezando al primer paso. Se levanta, reencuadrado en plano americano, la cámara entra tras él. Marie sube las escaleras despacio. Ya dentro, entre penumbra, con Pierre frente a la cámara en primer plano, Marie aparece al fondo, bajo el marco de la puerta. Pierre, sucio y desaliñado, se dirige a ella sin girar la cabeza del todo: “No hay nada”. Marie enciende la luz, una lámpara que pende del techo. Al hacerlo, Pierre se ve reflejado en el cristal de la ventana, por la cual no entra luz debido a las viejas contraventanas de madera. Se busca a si mismo. Pero no se encuentra. Vemos el detalle de la lámpara en el techo, llena de telarañas, que parpadea hasta fundirse, desprendiendo una humareda. Marie le pregunta por el qué se ha estado imaginando, Pierre contesta “que ella existe”. No profundizan, no hablan más, Pierre se gira y sale de la habitación, de nuevo pasando bruscamente del lado de Marie, dejándola atrás. Lo oímos bajar, mientras Marie topa sus pies con los cascotes. La cámara acompaña, de arriba abajo, en zigzag, a Pierre bajando las escaleras, con la maleta y el abrigo en el brazo. Ya con su duda resuelta, lo que le hace ganar más dudas. En plano general, fuera de la casa, se mete en el taxi rojo, y este comienza su marcha, alejándose, de la derecha a la izquierda del plano.

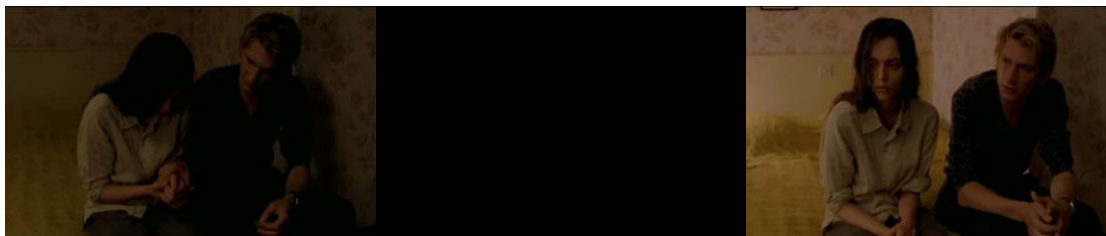
En plano general, Marie, de nuevo sobreencuadrada en el portal, pero esta vez de día, ve el taxi marcharse. Junto a ella hay andamios, vigas de madera y una escalera,

evidenciando que estaban haciendo obras. Le pregunta a Augusto que si ha visto a Pierre junto a alguien, si alguien ha estado merodeando por la casa. Augusto es retratado en plano medio, a mitad de faena, con una montaña de grava tras él. La mira, pero no se atreve a articular palabra. Marie, al no tener respuesta, le grita, frustrada. Corte, y vemos a Pierre. La cámara panea, hacia la izquierda, según se adentra en un viejo túnel, caminando a trompicones sobre las vías del tren, dejando atrás la luz y sumergiéndose, definitivamente, en la oscuridad. Allí dentro, se sienta, dejando caer la maleta, y se enciende un cigarro, al borde del ataque de ansiedad. En el siguiente plano, lo vemos salir del túnel, junto a Isabelle. Ambos de espaldas, su silueta les recorta en negro frente al resplandor del exterior, en la dirección que marcan las vías. Ante la decisión de irse a vivir juntos, ella le dice que eso está mal. Pierre le expresa su plan, girándose hacia ella, hacia la cámara: irse a vivir juntos a París, aparentando ser marido y mujer. Con el primer plano de Isabelle, que escucha sin levantar la mirada, Pierre confiesa: “Toda mi vida he estado esperando algo que me empujase más allá de todo esto”. Entendemos que, en Isabelle, ha encontrado dicho impulso.



Se marchan, en tren, rumbo a la capital, Pierre junto a Isabel, la mujer que acompaña, y la niña de ésta. Pero nada más llegar a París, son increpados por el taxista, lo que acaba en pelea, interviniendo la policía. Llega al apartamento de Thibault, durante una fiesta, buscando ayuda, pero éste se la niega, despreciándolo a él y su compañera, y los echa. Incapaz de costearse un hotel, y ante la negativa de acoger a sus compañeras, han de hospedarse en un hostal, a las afueras. Allí parecen alcanzar cierta felicidad, visitan el zoológico, cenan en un restaurante chino, se divierten en compañía de la pequeña: parecen una familia. A medida que aumenta la convivencia, aumenta la confianza, y aumenta la tensión entre ambos, que se va evidenciando como romántica. El único corte a negro en mitad de un plano aparece en dicho momento, cuando su acercamiento se vuelve sensual,

se vuelve físico, separando el corte de montaje sus manos al cogerse. Además, Pierre le explica a Isabelle que, para escribir su nueva novela, ha de vivir, sumergirse en su vida oculta, para desvelar “la gran mentira que hay detrás de todo”. Pierre se reúne con su editora, Marguerite, que le advierte sobre su mala deriva, citando a Musil: “Uno no puede enfrentarse a su propia época sin ser inmediatamente castigado por ello”. Pierre se prepara para empezar su novela de cero, pero un tipo golpea a la niña en la calle, muriendo ésta al poco tiempo. Marchan los tres hacia un polígono industrial, Pierre, Petrutsa e Isabelle, donde son acogidos por un colectivo de artistas, que convive en una nave industrial reconvertida en comuna. Se ocultan allí bajo el amparo de su líder, que dirige una orquesta de música experimental, así como, en paralelo, una especie de guerrilla.



- *Secuencia 4: La relación sexual.* Pierre e Isabelle se instalan en su nuevo hogar, en las entrañas elevadas de esta nave de ladrillo abandonada. Los vemos desde arriba, en plano picado, por encima de las vigas, lo que queda del techo enmohecido y destrozado, cuyos vestigios actúan, al retroceder el travelling, como obstáculos visuales. Tras ellos, los dos llevan una puerta metálica, atravesando dos habitaciones, la de Isabelle y, por último, la de Pierre, sobre la cual hay una maraña de barras de hierro, que se ciernen en el techo como una telaraña. Bajo esto, Pierre e Isabelle sueltan la puerta, para colocarla. Pierre, a un lado de la puerta, e Isabelle, sujetándola al otro lado. Tras el corte, que los encuadra en plano americano, Pierre termina de ajustar la puerta a las bisagras, sujetándola desde la otra cara. Al hacerlo, la puerta cae encajada, rasgándole la mano. Isabelle, al momento, la coge contra sí, y la besa, inclinando la cabeza. Pierre le dice que está bien, que prueben la puerta. A un lado queda ella, y al otro, de espaldas a la cámara, queda Pierre, que la cierra. Su superficie de metal está en tan mal estado que se ha vuelto del todo roja y rugosa, como desangrada de óxido.

Es obvio que Pierre ya no está en tan buen estado tampoco, ya no lleva su elegante peinado en sus cabellos rubios, ya no lleva sus camisas blancas, sino que lleva un jersey

oscuro. Al otro lado, un primer plano de Isabelle, inclinado hacia su perfil derecho. Al contraplano, más allá de la puerta, el primer plano de Pierre, que la mira al otro lado de la barrera, aunque se encuentre a tan solo un palmo, pero que los separa, como si ésta se transparentara. Vemos la mano de Pierre girar el pomo y abatir la puerta, chirriando. La cámara reencuadra a Isabelle, al otro lado del umbral, con Pierre de espaldas, de referencia. Entre ambos, una bombilla que pende de un cable, en la habitación de Isabelle, encendida. Ella le mira, con sus párpados caídos y sus ojos oscuros. Le pregunta que en qué piensa. Pierre le confiesa que piensa en la niña, en todo, en que quería dárselo todo, pero no tiene nada que darle. Isabelle trata de consolarlo, le dice que vaya hasta su habitación, tomándolo de la mano, y lo atrae hasta su cama, en la que se sientan, con Pierre en su regazo. Una nueva alusión a la Piedad, si no directamente al mismo gesto de “Los amantes del Pont-Neuf”. Ella le contesta que, al menos, están juntos. La cámara los acompaña de una estancia a otra. Tras el corte, los vemos de frente, Pierre aferrado a las rodillas de Isabelle, y ella sobre él inclinada.

Cuando Pierre le pregunta que a dónde les ha llevado su decisión, que dónde se encuentran, ella le dice “fuera de todo”. Así, sujetándole la cara, lo atrae hacia la suya, y le besa. Pierre corresponde el beso, y alza su mano hacia la cabeza de Isabelle, acariciándole el pelo, quedando oculto tras él, bajo los largos y oscuros cabellos. Se hace la oscuridad, de nuevo, hasta que de una tenue luz azul, reconocemos los cuerpos. La cabeza de Pierre sobre el seno de Isabelle, y la cámara que los recorre desde muy cerca, casi desde dentro de la acción. Los sucesivos cortes sintetizan, fragmentan esta secuencia en la que, bajo el amparo de la oscuridad, se mezclan los cuerpos en éxtasis, entre el erotismo velado y la sexualidad explícita. Las manos de Pierre acarician el cabello de Isabelle para verle la cara. Ella arquea el torso desnudo. Su mano, en detalle, lo recorre, tensa, hasta llegar a la entrepierna. Luego el rostro de uno, el rostro del otro. Encajan sus cuerpos a la inversa, practicando un muto sexo oral. Isabelle se desata en gemidos. Recuperan la postura, frente a frente, y se aferran frenéticamente entre besos. Tras esto, un fragmento de calma, diríamos que se han dormido. Pero el acto prosigue, la cámara encuadra las nalgas de Isabelle, montada sobre Pierre, en el momento en que es penetrada. Sus manos la sujetan. Luego, en plano picado, la espalda de Pierre, que se levanta junto a su mirada, montado sobre Isabelle. Se funden en ese abrazo. Y de nuevo, calma, con los dos cuerpos fundidos en uno, sin poderse fácilmente distinguir dónde acababa el uno y empezaba el otro.

La estética es similar al del primer encuentro, en el busque, en el que los ojos no aciertan a ver toda la acción, y juega más partido lo que se sugiere a imaginar que lo que en realidad se ve. Otra imagen del infierno, pero esta vez, desde el placer. El sexo queda así reflejado, sin romanticismo, sin glamour, pero tampoco es sórdido, desde un naturalismo poético que reduce el acto a lo que es, un espontáneo duelo de cuerpos en contacto, pero que en su contexto, y acorde a la luz, posee un muy oscuro significado. La oscuridad, para Pierre, no es ya una tentación, sino que es una realidad, que la abraza, a la que abraza, en la que queda atrapado. Este es su punto de no retorno, en el que las dudas sobre su identidad se aparecen como una maldición edípica, que resolverlas solo le supondrá más desgracia. A su vez, la compasión que desde el principio le había despertado Isabelle, ha quedado pervertida por el deseo, se ha revelado lo que realmente es, lo que temía y le atraía de ella. Tras esto, vemos a Pierre levantado en mitad de la noche, dirigirse de esa habitación a la suya, desnudo, mientras Isabelle está dormida. En plano entero, la cámara panea hacia la derecha, siguiendo a Pierre, que cierra la puerta con un chirrido. La cámara acompaña su movimiento, dentro en la habitación, al ir de la puerta hacia la cama, y arrojarse en ella bajo una manta de cuadros. La manta de líneas cruzadas es, tras el amasijo de hierros del techo, y la maraña de cabello de Isabel, la tercera red que lo cubre, que lo atrapa.



Tras esto, la vida de Pierre irá de mal en peor. La dependencia y fragilidad de Isabelle se evidencia, cuando al oír que ha habido un accidente con muertos por la radio, huye en pánico temiendo que fuera Pierre, hasta encontrarle cruzando el puente. Mientras Pierre escribe su novela, Marie tiene un accidente de moto, por el cual muere, desesperada, sin más noticias de su hijo. Pierre acude a su entierro, pero guardando distancia. Se muestra más desmejorado, casi enfermo, decrepito y descuidado, con el pelo largo y desaliñado,

dejándose crecer la barba. Prosigue escribiendo, hasta que un día Lucie da con su paradero, y decidida a vivir allí, se pelean con Thibault, que trata de impedirlo. Convive ahora con las dos, debatiéndose el amor de Pierre, desatando la inseguridad de Isabelle, que no le quiere perder. Llega el invierno, llega el frío, y necesitado de recursos para sobrevivir, Pierre acuerda con su editora salir en televisión, para promocionar su nuevo libro. Pero su intervención resulta un fracaso, y abrumado por las cámaras, es acusado de impostor. Sin salir de su crisis, pero sin abandonar la escritura, sueña una imagen de horror y pasión desbocada, una cascada de sangre por la que ascienden él e Isabelle, besándose, desnudos, teñidos de rojo. Termina su libro, pero está muy desmejorado, lleva gafas gruesas, y se vale de un bastón por culpa de una lesión, que le hace cojear. Paseando junto al Sena, Paul encuentra un libro sobre su padre, y se lo enseña a Isabelle, pero ella no le reconoce su foto, no sabe quién es. Para ella, el triángulo se le hace insostenible, se lamenta de haber echado la vida de Pierre a perder, e intenta suicidarse saltando del ferry. Pierre la rescata, y es internada en un hospital. Thibault, que va a visitarla, descubre su vínculo. Pierre recibe de éste una nota, concertando un encuentro, si abandona a Isabelle y la nueva vida. A la par, le notifican que su novela ha sido rechazada.



- *Secuencia 5: La confrontación final.* Pierre responde a la amenaza de su primo dirigiéndose a él, aunque Isabelle le advierte que es una trampa. Pierre roba un arma, roba una furgoneta, y enfrentándose al colectivo, huye en dirección a la ciudad. En plano general, de frente, vemos Pierre atravesar las puertas del recinto, conduciendo la furgoneta robada. Las revienta, atropellándolas, liberándose del espacio en el que ha estado confinado, habitándolo durante todo su deterioro, durante toda esa etapa. Al salir de ahí, la cámara panea hacia la derecha, siguiendo el movimiento del vehículo, según se aleja sobre las vías de tranvía, con el cielo azul de fondo. El siguiente plano es similar, aun con referencia de las vías del tren, pero con el río de fondo, y la cámara vuelve a

trazar una panorámica de izquierda a derecha acompañando a la furgoneta, que se aleja a gran velocidad, dejándonos ver un puente colgante en el fondo. La cámara ahora le sigue frente al vehículo, por medio de un travelling hacia atrás, manteniendo la distancia con la furgoneta, que se va adentrando en ciudad, a través de la carretera, ya con más vehículos, ya más transitada, y rodeada por una arboleda. Jump-cut, y manteniendo el encuadre, ahora recorre un túnel, que apenas iluminado, refleja en brillos rojos. Corte a plano medio de Pierre, tras el parabrisas, conduciendo frenético, con el gesto fuera de sí, salir de la oscuridad del puente a la luz del día. Detalle del asiento del copiloto, en el que se muestran la carta de la editorial, rechazando su manuscrito, y la nota de Thibault. Sobre cada carta, una pistola con silenciador, apuntando en dirección contraria, anunciando, vaticinando los objetivos de su venganza.

Ya en ciudad, ha de aminorar la marcha, el sonido del motor acelerando se sustituye por el traqueteo del vehículo sobre el asfalto. Lo vemos de perfil, primero en plano medio, luego más cerrado, con la expresión de un demente, o de un desesperado. Seguimos desde atrás a la furgoneta, que toma la vía bajo un paso elevado de metro. Luego, el punto de vista desde el interior, tras el parabrisas sucio, sorteando difícilmente al resto de coches. Tras un breve inserto de Pierre dando un volantazo, otro de un peatón que casi atropella, sobresaltado. Corte, lo evita, pero va a dar en diagonal con un autobús blanco, de donación de sangre, que está parado. Choca, frena reduciendo el impacto. Lo vemos reaccionar, de nuevo, en plano medio, confundido por el retroceso tras el frenazo, sin apenas ser consciente de todo esto que ha ocurrido tan rápido. En plano general, vemos la furgoneta atorada frente al autobús. Pierre sale, abre la puerta, y nada más salir, cae de bruces en el suelo, ante la estupefacción de los viandantes, que tratan de ayudarlo. Pierre no se deja ayudar, se deshace de ellos y sigue corriendo, a pie, con su fatiga y su cojera como obstáculo. Los coches pitan, está impidiendo el tráfico. Un paneo hacia la derecha acompaña su recorrido. Adentrándose entre la gente, todos le miran, corriendo dificultosamente, con su aspecto de mendigo y su largo abrigo negro, como si vieran a Quasimodo liberado. Para colmo, al cruzar el paso de peatones, se golpea contra una papelería, cayendo de nuevo al suelo, protagonista de su peculiar calvario.

Tras el corte, estamos en una estación de metro, tras las puertas de salida. Tras ellas aparece Pierre, que sale y se dirige hasta las escaleras mecánicas, subiendo a la calle. El encuadre es similar al de Alex, subiendo las escaleras de la parada de Pont-Neuf en la

anterior película, al inicio de la última secuencia. Ambas reforzando la idea de salida al mundo exterior, a la normalidad de la ciudad, de la luz. Saliendo de su averno, de su confinamiento, de su agujero. Ya en la calle, vemos a Pierre enfocado de espaldas, avanzando entre la gente, golpeando con su cuerpo, sin detenerse, a quienes se cruzan en su camino, peatones que le miran asustados. Ya de frente, un travelling lo acompaña por la acera, hacia la derecha, mientras el personaje anda con dificultad, sujetándose, apoyando su mano sobre la pierna enferma. La gente se gira al verlo, pero a él no le preocupa, tiene su mirada fija en otro lugar. Frente a él, al otro lado de la carretera, localiza a Thibault. Un zoom nos lo refleja, encuadrándolo según se despide de su amigo, más allá de los coches que se desplazan. Pierre cruza por entre los coches en movimiento, cojeando. Se detiene, en plano más cerrado, y le grita. Thibault se detiene frente a un escaparate plagado de televisores, todos emitiendo simultáneamente el parte meteorológico.

Al llegar Pierre hasta él, Thibault le empuja, tirándolo al suelo, golpeándolo en la nariz y lanzando las hojas sueltas del manuscrito desparramadas por el suelo. En plano medio, Thibault enuncia a gritos, despreciando a su antiguo amigo: “¡Observad, la verdad, en carne y hueso!”. Un primer plano reencuadra a Pierre, oculto bajo sus greñas, levantarse de entre los papeles de su obra, ahí tirados. Se coloca frente a Thibault, que retrocede ante su mirada de loco, al sacar Pierre las dos pistolas de sus bolsillos. Apunta a la cara de Thibault, acercándose cada vez más. La cámara también se acerca. Con los silenciadores tocando sus labios, Pierre le ordena que abra la boca, introduciendo las armas dentro. Le dice: “Somos los últimos, por ello, he de matarte”. Sin dudarle más tiempo, abre fuego contra Thibault, que sale despedido contra el escaparate, rompiendo el cristal en mil pedazos, que llueven sobre él en un instante. Un inserto microscópico muestra la cara de Thibault al recibir el impacto, fragmentando el cristal que ha manchado de sangre. En un plano más abierto, que encuadra a los personajes en el centro, con el escaparate de fondo, vemos la caída de Thibault hacia el interior del establecimiento. Dentro está lleno de pantallas de televisión, una de ellas, en el medio, arde en llamas. Se ha vengado, a la vez, de sus dos objetivos, de su primo Thibault, y de las pantallas que le difamaron.

La cámara se eleva en una grúa, pasando a un general picado sobre Pierre, que retrocede un par de pasos, hasta donde se acumulan los folios caídos. Un policía se abalanza sobre él, tirándolo al suelo. Otros dos llegan por sus lados, desarmándolo. Lucie e Isabelle salen

de la estación del metro, y atraviesan la calle corriendo. Un travelling hacia atrás las sigue de frente, a su altura. Luego un plano general picado las acompaña desde donde están hasta el lugar del incidente, que ya está acordonado, rodeado de gente. Las dos se golpean con la multitud, intentando llegar hasta Pierre, el caos y su dificultad quedan reflejados en vertiginosos cortes que alternan en plano de ambas con el primer plano de cada una. El amigo de Thibault, que está allí, sujeta a Lucie, pero Isabelle sigue hacia delante, gritando: “es mi hermano”. Se detiene al llegar al límite marcado, sobre un coche de policía. La cámara panea hacia la derecha, y vemos a Pierre, cabizbajo, rodeado de policías, cubierto por una manta isotérmica amarillo oro, sin atender a las preguntas que le hace el policía. Ajeno a todo. Isabelle traspasa el cerco, sortea a los agentes, y llega hasta Pierre. Lo sujeta, y lo mira, pero es como si ya no estuviese, como si estuviera vacío. Le dice que “siempre le dijo la verdad”, pero éste no contesta, se queda mirando inexpresivo, según la policía los retiene a ambos. A Pierre lo meten en un furgón, sin apenas resistencia, ni tampoco colaboración. Los policías sueltan a Isabelle una vez Pierre está dentro. Ésta llora, incapaz de hacer nada. Lucie derrama una lágrima, a mayor distancia.

Vemos a Pierre en la oscuridad del furgón, flanqueado por agentes. Vemos en lo que se ha convertido, un vagabundo, un demente, un asesino. Sus ojos ya no tienen luz, y se mantiene quieto, inexpresivo. Isabelle desfallece sobre los agentes que la sujetan, pero capta su atención la sirena de una ambulancia, que se aproxima. La cámara la rodea a ella, siguiendo su mirada. Se inserta un primer plano de su cara al arrancar su breve huida. Se escabulle de los brazos del agente y se detiene frente a la ambulancia, en mitad de su trayectoria. Ya sin Pierre, sin la única persona que la ha hecho sentir viva, vuelve a la tumba de la que salió. Otro inserto, el primer plano de ella al dar de frente con el parabrisas del vehículo. Vemos la reacción de Lucie, horror y sorpresa. Vemos la de Pierre, dentro del furgón. En sus ojos, reconocemos, se da cuenta de lo que pasa. Pero nada expresa. El furgón arranca, vemos tras las ventanas blindadas a la calle quedando atrás. Corte a otro plano, en el mismo sitio, la cabeza de Pierre desde arriba, desde un lado, arrojado por la manta dorada y con su aspecto de haber naufragado. Levanta la mirada, como si recordase algo, o al menos, lo imaginara. El último plano de la película es, seguramente, la visión de Pierre al marcharse, la evocación de su tristeza, el paradero de su oscura alma, o lo que queda de ella. Con el ruido del traqueteo del furgón,

contemplamos las imágenes, el amasijo de ramas al adentrarse en el bosque y girar, de las leves luces que dejan traspasar la vegetación, hasta sus profundas tinieblas.



Como motivos recurrentes, reconocemos el más evidente y que ha marcado estéticamente el resto de su filmografía, la oposición luz/oscuridad, que no obstante, en vez de reflejarla directamente en superficie oscura con puntos de luz, acaba por copar toda la narrativa de la película. Dándose varias escenas en la más absoluta penumbra, como la historia de Isabelle en el bosque, o su encuentro sexual, dejando reconocer los cuerpos por tenues puntos de iluminación, toda la dinámica de la historia se sostiene en la tendencia de Pierre hacia este lado oscuro, que reflejado en la iluminación, supone el cambio de los paisajes soleados de la villa en la que vive hacia la oscura noche urbana, lo profundo de los túneles, la miseria de una habitación mal iluminada. A su vez, se refleja en la imagen, imaginada, que Pierre tiene tras conocer a Isabelle, y al inicio de la película, la de un bosque de frondosa vegetación que apenas deja pasar la luz. A esta imagen onírica, se suma la del río de sangre que les arrastra, mientras se besan. Así, la sangre, que puede o no que compartan, vuelve a repetirse como uno de los motivos en pantalla (en el clímax final, que Pierre choca contra un bus médico que recoge donaciones de sangre). Pareja a esta inmersión en las tinieblas se desarrolla el romance con Isabelle, su hermana, así como su estado de salud, riqueza y aspecto se desmoronan.

De igual modo, los recurrentes cortes a negro que hemos visto en las películas anteriores quedan reducidos a uno, en el despertar, o primera evidencia, que la obsesión de Pierre por Isabelle no es solo amor fraternal, sino dependencia erótica. Ella representa, como hemos visto en otras ocasiones, el arquetipo de la mujer morena y misteriosa que cautiva al protagonista, el joven artista en crisis que se obsesiona con ella, hasta perseguirla, su *filie revée*, su musa para la vida, la pieza que le falta para alcanzar la plenitud tan ansiada.

Se repiten de nuevo las persecuciones, cuando al inicio Isabelle le espía, cuando después Pierre corre tras ella en el bosque. El bosque oscuro en el que se adentra no puede evitar recordar al inicio de la “Divina Comedia”, como precedente del viaje órfico, la boca del lobo en la que Pierre se adentra, hacia su particular averno. Pues de la rama, al romperla, brota verbo y sangre; la historia de Isabelle resume el horror de la muerte y el extraño vínculo que les une. La muerte y la autodestrucción vuelven a ser temas recurrentes: el camino que toma Pierre hacia ninguna parte, avocado a la tragedia que le advierten; los intentos de suicidio de Isabelle, consiguiendo su propósito en su segundo intento. La guerra a la que se alude, y la guerrilla que se entrena, disparando a los maniqués. La herida en el costado del director de orquesta. La muerte de la niña, golpeada por un desconocido en la calle. Cabría otorgarle una carga de crítica social, por esta denuncia que hace de la guerra y de la inmigración, de revelarnos el testimonio y la presencia de los desfavorecidos, de los desheredados y los marginados. Aunque, como vimos con “Les Amants de Pont-Neuf”, Carax no parece interesado en jugar a la dicotomía clase alta y clase baja. Sobre su reflejo de la “gente rica y feliz”, dijo:

Ce qui m'a bloqué un moment, je ne savais pas comment les caractériser. Je ne montre jamais des classes sociales en tant que telles. J'ai choisi une actrice, Catherine Deneuve, une maison en Normandie, des arbres, une lumière qui me semblaient convenir à la situation et je crois que cela suffit. (...) Je déteste les films de constat, les films qui disent: nous sommes comme ci ou nous étions comme cela, notre génération. De même pour l'appartenance sociale. Dans *Pola X*, il y a un personnage qui s'appelle Pierre, sa mère Marie et sa fiancée Lucie. Il arrive à Pierre une expérience au contact de cette fille, Isabelle, qui surgit d'un bois la nuit, et cela va le mener à une autre conscience du monde. C'est une aventure romanesque, qui devrait permettre une certaine liberté. C'est pourquoi j'ai un sentiment de malentendu lorsqu'on me reproche de ne pas respecter des règles dont j'ignorais qu'elles existaient⁷⁸ (Frodon, 1999).

Esto vendría a confirmar su desinterés por transmitir un mensaje de carácter político. Su intención, de nuevo, sería apelar a los sentimientos que nos transmiten los desposeídos, se sea o no, comprendiendo efectivamente que, si no son emociones que sufrimos, sí son emociones que tememos: la pobreza, la precariedad, la vulnerabilidad, el descrédito, la

⁷⁸ “Eso me bloqueó por un momento, no sabía como caracterizarlos. Nunca muestro clases sociales de por sí. Elegí a una actriz, Catherine Deneuve, una casa en Normandía, árboles, una luz que me parecía oportuna y creo que eso es suficiente. (...) Odio las películas que sentencian, que dicen: nosotros somos así o nuestra generación éramos así. Lo mismo con la pertenencia social. En *Pola X*, hay un personaje que se llama Pierre, su madre Marie y su prometida Lucie. Una experiencia le llega a Pierre al contactar con esta chica, Isabelle, que aparece en un bosque nocturno, y que le va a llevar a otra consciencia del mundo. Es una aventura romántica, que debería permitir cierta libertad. Por eso hay un sentimiento de malentendido en quienes me reprochan el no respetar e ignorar las reglas”.

desgracia. Y la soledad, por supuesto, la que ha vivido Isabelle toda su vida, la que siente Pierre, aburrido de lo que ya conoce, abandonado a su suerte por quienes lo conocen. Si hay otro motivo que se repite, como no podía ser de otra forma en una obra sobre las ambigüedades, son los espacios de indeterminación: puentes, túneles, umbrales, lugares de paso, aquellos que separan una orilla de la opuesta, lo conocido de lo secreto, lo público de lo privado. Son muchos los puentes, presas, pasos elevados, que los personajes recorren o en los que se encuentran: los múltiples puentes que Pierre ha de recorrer para llegar a casa de Lucie, el paso elevado que toma ante la ausencia de ferry, el trayecto que une el camino a la ciudad con el polígono industrial; el túnel en el que se esconde Isabelle, o el que el coche recorre en su huida, las escaleras que ascienden del suelo de la nave a la zona donde residen; la salida del metro que se presenta cuesta arriba. A éste se suman otros motivos recurrentes en menor medida: el fragmento, la imagen de Pierre dividida en una cuadrícula de pantallas, los trozos de tapia que caen al romperla, los trozos de cristal al reventar el escaparate.



Hay lugar para las pantallas, como hemos visto, no solo las del plató de televisión, las de las casas, o las del escaparate, sino también para el ordenador con el que Pierre, al principio, escribe; incluso vuelve a aparecer una máquina de pinball, en el reencuentro que comparte el protagonista con su primo. Allí, de seguido, la cabeza del uno se apoya sobre la del otro, reiterando la ya citada imagen. Así como los viajes en moto a gran velocidad, como vimos en “Mala sangre”. La carretera rodeada de arboleda, cuyas ramas cubren el cielo sobre ella. De nuevo, una cara cubierta, la de Lucie al levantarse el jersey, cuando Pierre le besa. De nuevo, un personaje que se apoya en un bastón, como Alex llevaba su muleta en “Les amants...”. También, pese a la dominante naturalista, Carax es capaz de incluir una deslumbrante escena musical, en la secuencia en que ensaya la orquesta en el foso de la nave, dirigida por el personaje que interpreta Sharunas Bartas.

Carax, que había salido en “La casa” interpretando a un personaje, dirigida por Bartas y coescrita por Golubeva, no volvería a trabajar con ellos, ni tampoco con Depardieu. El malogrado hijo de Gérard murió en 2008, a la edad de 37 años. Golubeva moriría en 2011, con solo 44 años, y una hija en común con Carax. Éste no volvería a sacar un largometraje hasta 2012: “Holy Motors”. La película está dedicada a ella. A “Katya”. Pese a que la tragedia que envuelve a esta película y la que nos narra no tienen mayor relación, resulta un tanto inevitable acabar de leerla, más que como una adaptación literaria, una obra de madurez, o una denuncia de los conflictos armados, una cápsula del tiempo que sintetiza el momento más oscuro en la carrera del director:

“Pola X” plays out the notion of the forces of light being inexorably drawn to those of darkness, of the older generation betraying the younger and maybe even an indictment of European indifference to the Balkans’ agony. The film is also a notably dizzying romance, its key love scene shadowy but discernibly graphic. Above all, it’s a portrait of the artist determined to express himself truthfully at all costs. Surely, Carax must identify with Pierre, especially in the wake of his “Lovers on the Bridge” debacle. Carax need not worry: In going for broke with “Pola X,” he pulled off a personal triumph⁷⁹ (Thomas, 2000).

La relación no es caprichosa, sino previsible y articulada acorde a los supuestos que manejamos, pero que relacionan al autor, no solo con el joven y prometedor artista que cae preso de su propia ambición, como sería más previsible, sino aún más con el exiliado, que ha de buscar apoyo fuera de su país. Ambas similitudes están presentes: él mismo escribió un libro de doscientas páginas de sus sueños y pesadillas, que nunca llegó a publicar. Pero, a eso añade: “I felt like a prisoner of war at that time in my life, so I went to see other prisoners”⁸⁰ (Johnston, 2000). Dicha sensación le llevó, a lo largo de ese impasse, a visitar varias veces Bosnia durante el asedio de Sarajevo, así como Ucrania y Lituania. “Le film est donc imprégné de l’Est”⁸¹ (Morice, 2012), afirma a propósito de “Pola X”. De este modo, la película es abiertamente más un reflejo de la sensibilidad del autor durante ese periodo, que la búsqueda de resarcirse de su oscura leyenda, a través de lograr una obra de prestigio. Aunque es incuestionable que el punto de partida es la novela

⁷⁹ “Pola X juega con la noción de las fuerzas de la luz siendo inexorablemente arrastradas a las de la oscuridad, de la generación anterior traicionando a la siguiente y puede que incluso criticando la indiferencia europea frente a la agonía de los Balcanes. La película también es un aturdidor romance, su escena clave de amor es sombría pero discerniblemente gráfica. Sobre todo, es un retrato del artista determinado a expresarse sinceramente cueste lo que cueste. Sin duda, Carax debe identificarse con Pierre, especialmente en el resurgir de la debacle de Los amantes del Pont-Neuf. Carax no tiene por qué preocuparse: voy a ultranza con Pola X”, ha conseguido un triunfo personal”.

⁸⁰ “Me sentía como un prisionero de guerra en esa época de mi vida, así que fui a ver otros prisioneros”.

⁸¹ “La película está impregnada del Este”.

de Melville, y del impacto que le causó al leerla a los 19 años, de haberla rodado en aquel entonces, dudosamente tendría mucho que ver. No obstante, admite que la idea de que las víctimas de las guerras volvieran de sus tumbas, es un recuerdo que le evocó “J’accuse”, de Abel Gance, en la que los fantasmas de la Primera Guerra Mundial vuelven a caminar sobre la tierra (Fuller, 2000).

Como Carax declara, “c'est un film sur l'expérience d'être au monde”⁸², y así combina la de los personajes de la novela con su experiencia propia, en un contexto muy diferente al que está en el libro, dado que, como él mismo dice, mientras que el original está lleno de cinismo e ironía, la película carece de todo humor, ya que nos encontramos en una época ya de por sí cínica (Morice, 2012). Quizá por ello la película resulta, si no más ingenua, más romántica, más emotiva, más exagerada, o más exaltada. “Tous mes films sont à la limite du grotesque, certaines personnes pensent même qu'ils sont en plein dedans. (...) Je ne suis pas capable de faire de la belle ouvrage. Je ne suis pas non plus un raconteur d'histoires”⁸³ (Morice, 2012). Irónicamente, lo exaltado de la película, lo grotesco que pueda presentar, es también lo más sublime: representar el horror de la manera más evocadora, más preciosista, *la más bella*, como dijera Rivette. Es curioso que, tras esta película, realizara su aportación a la película colectiva “Tokio!”, aunque varios años después, con su fragmento “Merde”, donde abraza lo grotesco hasta convertirlo en protagonista, lo más alejado de Pierre que la imaginación permite, aunando, esta vez sí, humor y poesía.

⁸² “Es una película sobre la experiencia de estar en el mundo”.

⁸³ “Todas mis películas están en el límite de lo grotesco, incluso algunos piensan que lo son por completo. (...) Yo no soy capaz de hacer la obra perfecta. Ya no soy un contador de historias”.

3.5. “Holy Motors”

No sé muy bien quién es el público. Es un grupo de gente que muy pronto habrá muerto. No me gustan las películas públicas. Me gustan las películas privadas. Invito a quien quiera a venir a verlas (Festival de Cannes, 2012).

El 23 de mayo de 2012, durante la presentación en Cannes de “Holy Motors”, Leos Carax contestaba así a la pregunta: “qué quiere que la gente se lleve como mensaje de la película”. La cuestión que hace la periodista evita lanzarse al más ingenuo “cuál es el mensaje de la película”, pero el resultado es el mismo, seguirá siendo un misterio, o su multiplicidad de mensajes dependerá de cuantas interpretaciones genere su visionado. No obstante, esta respuesta tiene más información de la que aparenta. La más obvia, literalmente, que no tiene respuesta intencionada o concreta. Las películas se hacen para un público, ya sea más amplio o más reducido, pero a este no le pone cara, ni gestos, ni impresiones. Es plural, es abierto, es una pregunta para ellos. La pregunta ya la hace el creador que se presta a darle forma de relato, intencionadamente metarreferencial, pero intencionadamente abstracto. No obstante, hace una distinción, entre películas públicas o películas privadas, adscribiéndola en la categoría de estas últimas. Cuál sea esta diferencia, también toca suponerla: entre aquellas obras más cerradas y aquellas más abiertas, o entre aquellas más personales frente a otras más genéricas.

Sin plantear un desafío, habla más de gusto que de intención, y no dice que su obra sea menos accesible, sino que no va dirigida a entender un fin concreto. Pese a eso, sin buscarlo, ya que su posición es de afinidad personal, o al menos de voluntad ulterior, en el paisaje cinematográfico que nos encontramos, es un ejemplo de resistencia, ya que ceder, o dirigirse a la masa, aunque sea voluntariamente, es la pauta predominante y lo esperado, a instancia primera, por el espectador común. Pero a su vez, lejos de plantearlo como un reto elitista o pretenciosamente profundo, invita a cada uno que le interese a verlo y sacar sus conclusiones. Es la idiosincrasia del pensador independiente, que se dirige a su público como individuos, no como al grupo genérico y pasajero que sentenciará el significado de la obra por los siglos venideros.

Luego es verdad que la complejidad de la obra afecte a su interpretación, pero no necesariamente a su gozo. Si no, directamente, es el valor añadido que hace de su relato algo misterioso y enigmático lo que despierta la fascinación de sus defensores, aunque

les resulte algo inaudito. Aunque una de las características del cine posmoderno sea la no linealidad del relato, la mayoría de las películas siguen manteniendo esa progresión cronológica de acción-consecuencia, en una lógica unidireccional. No es extraño, en realidad, cuando el objetivo no deja de ser narrar una historia de forma accesible y comprensible para una mayoría de gente diversa. Es más, libra del problema de que una escena sea tan primordial que, de distraerse la atención sobre ella, pueda uno reengancharse y recapitular.

Por supuesto que el pleno visionado de una película ofrece a la audiencia una mayor profundidad, pero si su estructura se limita a seguir fórmula, es fácil imaginar que, de una manera o de otra, dentro de la diégesis de la historia, se irán cumpliendo los típicos puntos de inflexión. En cualquier caso, si la narratología y la tradición apuntan a una misma serie de estructuras que se repiten a través de los tiempos (el viaje del héroe, el viaje órfico, el cuento moral, el cuento cautelar), no cabe tanto el reproche a quienes se ciñen en recrear las etapas que se asientan en un determinado género, planteando sus clichés o replanteándolos, sino en reconocer a aquellos que destruyen los esquemas, más que por licenciosos o caprichosos, como los exploradores de otras opciones, ambiciosos narradores. Como siempre, esta ruptura posible se ha extendido hasta el universo cinematográfico común, y no extraño ni desconcertante para el espectador que una película esté salpicada de *flashbacks*, o incluso insertos de muy diversa naturaleza.

En la película de 1989 “Ladri de Saponette”, el director (y escritor y protagonista) Maurizio Nichetti satiriza sobre la frustración de estar viendo una película neorrealista en televisión, y que abruptamente sea interrumpida por una pausa publicitaria impactante y a todo color, quebrando el tono y la emoción. Eso era un reflejo, su reflexión, de lo que era la emisión de cine con el progresivo rol de las cadenas privadas y su inclusión en la oferta televisiva, pero hoy en día y desde hace tiempo estamos completamente acostumbrados a este fenómeno. Pero siempre sin salirse de este contexto limitado, de este marco concreto. Actualmente, las películas que deciden burlar esa linealidad, ejemplos diversos como “Corre Lola Corre”, “Pulp Fiction” o “Memento” fragmentan y reconstruyen el progreso de la acción, de manera que la inversión del tiempo facilite a la vez la narración del relato. Es decir, que el resultado, aun no lineal, aporte la información progresivamente, dirigida a un final determinado. Y esto, por posmoderno que sea, no

avanza más lejos de las posibilidades que plantean las muy anteriores “Pánico en la escena”, “El año pasado en Marienbad”, o “Rashomon”.

“Holy Motors” explora algo nuevo, y en cierto sentido, contrario a lo anterior: si lo habitual es que una trama no lineal sí que vaya en progreso dirigido hacia un final determinado, la película de Carax no puede ser más lineal, como una persona de negocios atada a su agenda, que a un evento solo puede asistir hasta haber superado el anterior. Así, la mañana da paso a la tarde, y la tarde a la noche. No obstante, las citas a las que atiende resultan en su mayoría intercambiables y si bien pareciera que, por ejemplo, el encuentro en el Samaritaine, por la implicación personal de los personajes y su impacto emotivo, supone el clímax de la película, su corazón, por así decirlo, quizá lo sea más por el punto en el que ha quedado ordenado, que es a la vez paso de la *soir* a la *nuît*, y paso del segundo al tercer acto. Si esta escena fuera sustituida por el viaje en coche entre el padre y la hija, o la visita en la habitación de hotel, su gravedad aparente podría pasar al fragmento sustituto, advirtiéndole que si hay un conflicto, o si hay un *low point*, quedará resuelto en poco tiempo. Pero también, esta impresión es aparente, y la película no sugiere hacer dicho experimento. No es como “Chelsea Girls”, quedando cada proyección sujeta a algún cambio. La historia de “Holy Motors” es lo que parece, la jornada laboral de un actor, pero su estructura queda abierta a jugar con esta yuxtaposición. No a imaginar los resultados que plantea, sino a imaginar que es posible, que no es poco. Como el rizoma, que no es lineal ni circular, sino que imbrica una serie de puntos, todos de igual implicación, conformando un total interconectado:

Por ejemplo, en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de terminación. ¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos "meseta" a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma. Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era en broma. Al levantamos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá... Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas, abandonar una meseta para dirigirse a otra. Hemos trazado círculos de convergencia. Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden

sustituirlo. En efecto, a menudo, todo eso solo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desmembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión para un libro-imagen (Deleuze y Guattari, 2002).

De trasladar esta capacidad a una estructura más obvia, una película de episodios, como “Las tres luces” o “Creepshow”, claro que cabría un intercambio entre sus partes, pero porque éstas están enmarcadas a su vez en otro relato, que sirve de pretexto. O por su parte, películas de episodios sin nexo diegético, como “París Je t’aime” o “Coffee and cigarettes”, lo tendrían aún más fácil, ya que el pretexto es temático y no un relato que abre a otro, pudiendo reordenarse indiferentemente, en campos semánticos, en alternancia de géneros, incluso en orden alfabético. Todas las películas son divisibles en fragmentos. Ya de origen, sobre el papel, se dividen en escenas, habitualmente sujetas al cambio de espacio y/o de tiempo, como a su vez un libro se subdivide en capítulos, pero también en páginas, o párrafos. Esto no es algo nuevo. Pero en el caso de “Holy Motors”, sus partes, sus fragmentos, están lo suficientemente diferenciadas y tienen tan poca relación causa-efecto, que su estructura mutable no es solo una posibilidad, como potencia de serlo, sino que es la propia estructura de su unidad.

Porque, a la vez, esta posible intercambiabilidad no es ni levemente arbitraria, como una película colectiva, como barajar un mazo; sino que se dispone en un orden fijo, y así estable queda su naturaleza rizomática. Como un poema en el que riman todos sus versos, cámbialos de orden y seguirá funcionando, aunque quizá tocando unos matices distintos. O así debería, y si no, ¿para qué hacerlo? ¿para quedarse en lo mismo? De ser así, sería un experimento muy aburrido. En definitiva, la película se compone de distintos encargos, distintos roles para un mismo protagonista, y cada uno de ellos aborda una historia distinta, a la que entramos sin *background*, y de la que salimos sin concluirla. Cada una de ellas son de género y temática diversa, tanto de gravedad o ligereza de tono, como imbuida de cotidianidad, o por el contrario, en los terrenos de lo extraño y lo anómalo. Carlos Heredero definía la estructura narrativa de la película como “deliberadamente esquizofrénica”, y cuyo resultado, como un “gozoso mareo”:

No estamos ante el conocido mecanismo de las cajas chinas, sino ante algo mucho más sugerente y abierto, mucho más desestabilizador. Lo que Leos Carax nos propone es un recorrido casi fantasmático, movido - simultáneamente- por el deseo que impulsa a la ficción y por los poderes que ésta genera. Personal ajuste de cuentas con su propia filmografía, a la vez que

con la historia moderna del cine, *Holy Motors* es para su autor una especie de exorcismo que convoca a todos sus fantasmas particulares, pero tiene la virtud de abrir la puerta a todos los sueños potenciales de sus espectadores (Heredero, 2012).

O, volviendo al comentario de Carax, una película privada a la que todos estamos invitados. La sinopsis es la siguiente: Oscar, un hombre de negocios, sale por la mañana de su casa para trabajar, mientras es escoltado en una limusina. Descubrimos que, en realidad, se trata de un actor, que se dedica a realizar trabajos sin que veamos ningún equipo que le filme, bajo el recado de una misteriosa entidad. Acompañado por su chófer, Céline, recorren varios lugares de la ciudad de París, en los que representa a diferentes personajes: una mendiga, un modelo de acción para una animación digital, un monstruo, el padre de una niña, un criminal que da con su *doppelgänger*, un villano enmascarado, un anciano en su lecho de muerte, y el patriarca de una familia de animales. Pero esta descripción no hace justicia a la película, pues sus salidas y rupturas de esa aparente linealidad son las que juegan el papel relevante en la narración, según se van acumulando sus vivencias. La obra, que si bien su sucesión de escenas deja evidencia de su narrativa fragmentada, a su vez se preocupa de tener un hilo argumental constante, un nexo, que no sería otro que los viajes en limusina. La relación de Oscar con Céline, pese a que es la más duradera y recurrente a lo largo de la película, tampoco goza de una importancia predominante sobre el resto, pese a plantearse en una dimensión distinta. El compromiso de la conductora y su consecuente camaradería solo son reflejados muy puntualmente, y aunque esto toca su culmen al llegar la despedida, sigue siendo ambiguo si esta interacción es más trascendente que la que Oscar mantiene, en personaje, con otros sujetos, o si para él solo es otra faceta distinta, pero de una misma importancia.

Lo arriesgado de la propuesta fue, en su gran mayoría, aplaudido por un público ávido de algo nuevo. Incluso la irregularidad de la que siempre se la ha acusado al autor galo es en este caso algo buscado, algo no solo justificado, sino que hace de la yuxtaposición de sus partes algo en tensión y a la vez orgánico, y cada digresión sobre la historia base, un sabotaje calculado y dirigido a impactar al espectador, en menor o mayor grado. Así, su recepción no fue homogénea en ningún caso, pero las impresiones nacidas de esa heterogeneidad apuntaban a su ambigüedad e imaginación, independientemente de que esto se entendiese como algo positivo. No tan divisiva como “*Under the Silver Lake*” (Chang, 2019), aunque con varios puntos en común, destacando el cómo ambas, en su

despliegue de imaginaria y referencias, parecen ser superadas por su hipotexto y, a la vez, resultan algo indudablemente novedoso y genuino. Ambas “cartas de amor al cine”, como se suele decir, cuando el amor al medio está presupuesto al propio gesto de realizarlo, pero que hace que la propia película hable de ello. Pero además de esta metarreferencialidad, la mixtura de géneros: uno no sabría decir si es comedia, o drama, fantástico o thriller, sino que son todos. Al contrario que para criticar a la máquina de Hollywood, “Starry Eyes” se ciñe al terror, o “The Artist” habla de un cambio de paradigma desde el melodrama, prescripciones que facilitan el progreso de su lectura; esta mezcla hace, no ya que sea difícil leerlo, sino que pueda decodificarse en los parámetros conocidos. Lo interesante es que tanto el film de Carax como el de Robert Mitchell, pese a arriesgar con su narrativa, consiguen que la historia se siga y sea accesible al espectador ofreciendo en sus personajes principales una caracterización y sensibilidad con la que poder conectar a nivel empático.

Jean-Michel Frodon calificaba, elocuentemente: “Le jeu des méandres, des citations, des échos est infini, on s’épuiserait à vouloir en dresser la liste ou la carte. L’essentiel n’est pas là, ni dans l’étourdissante virtuosité du travail de Denis Lavant. L’essentiel est dans l’enthousiasmant bonheur de faire que le cinéma advienne, s’enchant, se réponde à lui-même et ainsi ne cesse de parler toujours davantage des émotions, des peurs et des désirs bien réels des humains”⁸⁴ (Frodon, 2012). En la misma línea, Le Monde la calificaba como “un beau et étrange requiem pour le cinema”, remarcando el trabajo de Denis Lavant como todo un “prodigio”⁸⁵ (Sotinel, 2012). Libération la alabó diciendo: “Jamais sans doute la puissance plastique du cinéma de Carax n’a été aussi éloquente que dans *Holy Motors*, atteignant du début à la fin du film des altitudes grandioses dont cette scène indescriptible va exprimer toute la pulpe devant nos bouches bées et avides”⁸⁶ (Séguret, 2012), reconociendo esa necesidad latente de la que hablábamos al principio. The Guardian la valoró como una obra fuera de convencionalismos, lo suficientemente loca como para ganar: “Perhaps this is a multiple personality disorder: a series of symptoms caused by some awful tragedy (...) Or perhaps it is a bravura exercise in pure

⁸⁴ “El juego de meandros, de citas, de ecos, es infinito, nos agotaría intentar elaborar una lista. Lo esencial no está ahí, ni en el vertiginoso virtuosismo del trabajo de Denis Lavant. Lo esencial está en la entusiasmante alegría de hacer que el cine venga, se encante, se responda a sí mismo y así no deje de hablar siempre más de emociones, miedos y deseos muy reales para las personas”.

⁸⁵ “Un bello y extraño réquiem por el cine”.

⁸⁶ “Sin duda, nunca el potencial plástico del cine de Carax había sido tan elocuente como en *Holy Motors*, testimonio de principio a fin de las grandiosas altitudes cuya escena indescriptible exprime toda la pulpa frente a nuestras bocas abiertas y hambrientas.”

imagination”⁸⁷ (Bradshaw, 2012). Les Inrockuptibles titulaban: “Conquérant et inventif, un film genial”, para añadir “Holy Motors est un film de démonstration. Il vise à tracer les contours de tout ce que peut aujourd’hui le cinéma (ce qu’il en reste mais aussi ce qu’il est en train de devenir)”⁸⁸ (Lalanne, 2012).

Le Figaro, por su parte, la criticó vehementemente, sentenciando “La poésie a ses limites”, resumiendo su desafección por la libertad y el exceso del film: “On trouve tout, dans le bazar de Carax. Il y a même n’importe quoi”⁸⁹ (Neuhoff, 2012). Desde el mismo periódico, El País, a Carlos Boyero le pareció espantosa⁹⁰ (Boyero, 2012); a Jordi Costa, le entusiasmó⁹¹ (Costa, 2012). Se podría decir que son los mismos rasgos los que alcanzan tanto a sus admiradores como a sus detractores, pero en ningún caso deja indiferente. Luis Martínez de El Mundo se mantuvo tibio, o al menos desconcertado ante la difícil clasificación de la propuesta: “Dice el director que el cine es una isla hermosa dentro de un gran cementerio. Lo dice, mira al infinito y calla. Y claro uno duda si acaba de escuchar una memez o una genialidad. Digamos que es una memez genial o una genialidad algo mema” (Martínez, 2012). Tras todos estos años, y al acabar la década que la vio nacer, ha recibido la medalla de plata en la lista de Cahiers del top 10 de las películas de los años 2010, solo por detrás del regreso de “Twin Peaks”, quedando así como la primera película de la lista. Como primera quedó cuando realizaron el top 10 del año 2012. Como también, cabeza de lista en el ranking de Indiewire sobre las mejores películas francesas del milenio (Kohn y Ehrlich, 2017). En su palmarés destacan los premios a mejor película, mejor director y mejor película europea en el Festival de Sitges, mejor actor, director y fotografía en el Festival de Cine de Chicago, mejor película extranjera por la Asociación de Críticos de Los Ángeles, y el Prix de la Jeunesse del Festival de Cannes, en el que compitió en la Sección Oficial.

Atendiendo a la declaración de Frodon, pese a toda esta celebración de creatividad, imaginación, eclecticismo y virtuosismo, lo esencial siguen siendo las emociones

⁸⁷ “Quizá esto es un desorden de personalidad múltiple: una serie de síntomas causados por una tragedia horrible. (...) O quizá es un ejercicio de valentía desde la pura imaginación”.

⁸⁸ “Conquistadora e inventiva, una película genial (...) Holy Motors es una película de demostración. Busca trazar los contornos de todo lo que el cine puede a día de hoy (lo que ha quedado, pero también lo que está por llegar).”

⁸⁹ “La poesía tiene sus límites (...) Encontramos de todo en el bazar de Carax, sin importar qué”.

⁹⁰ “Nada de lo que ocurre en la espantosa *Holy motors* es comprensible para un espectador que no haya perdido las neuronas, aunque también dudo que su autor entienda de que está hablando.”

⁹¹ “Holy motors, película inagotable y mutante, capaz de trascender su aparente pesimismo en el fértil renacimiento de un cineasta inspirador, es un espectáculo ideal para sobreexcitar todas las zonas erógenas del espectador.”

humanas que la cinta es capaz de transmitir, trascendiendo a la complejidad de la propuesta en su conjunto. Hasta ahora, el drama en sus historias provenía de las relaciones entre sus personajes, de sus deseos y sus dificultades para encontrarse y comprometerse, para completarse los unos a otros. Carax comenta, a propósito de sus motivaciones: “En términos generales creo que contra lo que más luchan es contra ellos mismos. Contra su peso, están pesados así es que están buscando la manera de sentirse más livianos. A través de actividad física, bailando, corriendo, escapando, es como dormir o amar a una persona, lo cual es una forma de reinventarse a sí mismo” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Pero en este caso, la imbricación de sus situaciones está tan dividida en unos fragmentos aislados, que la sensibilidad que de ellos emana salta de una historia a la siguiente, a pesar de las variaciones tonales y argumentales del discurso. Es por ello que la responsabilidad de transmitir estas emociones cae en los hombros de muchos, o de muy pocos.

Del papel de Oscar, como hemos visto, se encargó Denis Lavant, actor fetiche del director, más por su maleabilidad que como *alter ego*: “es el mejor actor que conozco, y a él puedo pedirle cualquier cosa” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Junto a él, Édith Scob, mítica protagonista de “Los ojos sin rostro”, que vuelve aquí a lucir su misma máscara, interpretando el papel de Céline, la chofer que acompaña a Oscar durante todo el trayecto, y le asiste en los casos que así lo precisa. Junto a ellos, en una breve aparición pero cargada de sentido, Michel Piccoli de vuelta a la filmografía de Carax tras “Mala Sangre”, interpretando al aún más misterioso “l’homme à la tache de vin”, un trasunto del director de esta función que se desarrolla, la parte contratante que dicta los encargos que el actor oficia. En apariciones más puntuales, parejas a los fragmentos que las encapsula, reconocemos a Eva Mendes como Kay M, la diva raptada por Monsieur Merde durante una sesión de fotos, y Kylie Minogue como Jean, antiguo amor y compañera de profesión del protagonista, y cuyo single “Can’t get you out of my head”, suena en la fiesta en la secuencia que el padre, al que interpreta Oscar como ataviado del director, va a recoger a su hija. Ésta no es otra que la propia hija de Leos, Nastya Golubeva Carax, en su único papel hasta la fecha, en este juego de desdoblamiento. Aunque quizá, la aparición autorreferencial más relevante sea la del propio director, cuya presencia nos introduce en su universo, y lo hace de este modo:

Una exclamación y un grito agudo que decía: «La función va a empezar» me despertaron de mi profundo sueño; los violones sonaban..., se oía el tamborileo de los timbales..., el sonido de las trompetas..., una nota clara de un oboe..., la

voz aguda de los violines; me froté los ojos. ¿Estaba entregado a Satanás? No; estoy en el cuarto del hotel en que me hospedé ayer noche. Encima de mi cabeza cuelga justamente el cordón de la campanilla; tiro de él y aparece el camarero.

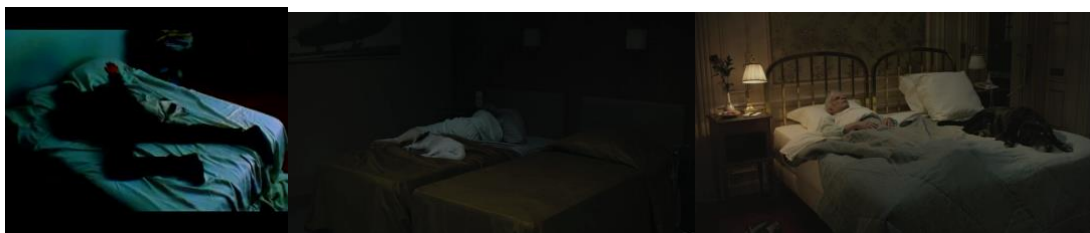
—¿Qué demonio significa la música que se oye aquí mismo? ¿Es que hay algún concierto en la casa?

—Excelencia —había bebido *champagne* en la comida—: su excelencia quizá no sabe que este hotel está unido al teatro. Esa puerta que está tapada con una mampara da a un pasadizo que conduce al número 23, que es un palco de los forasteros.

Este pasaje, el inicio del “Don Juan” de E.T.A. Hoffmann, inspira a la obertura de la película, de una manera casi mimética, cambiando la ópera de Mozart por, imaginamos, la película que vamos a ver, que ve el personaje, que ya está viendo el público, en la oscuridad. En el relato, los personajes de la obra se le aparecen al protagonista tras de sí, en el palco, como espíritus, inconscientes de su naturaleza. La ficción se mezcla con la realidad, en un marco a su vez de ficción, un relato fantástico en la tradición romántica. Aquí, en la obra de Carax, diríamos que se le aparecen sus propios fantasmas, la herencia cinematográfica, en la que también se integra la suya propia, su contribución. La escena comienza con los créditos blancos sobre fondo negro, e inmediatamente, una imagen de archivo, un fragmento de cine anterior al cine, una animación de los experimentos fotográficos del pionero francés Étienne-Jules Marey. En este caso, un niño desnudo corriendo, sobre fondo negro. Continúan los créditos, aparece otro inserto. Otra vez, en este caso, un hombre que tira algo contra el suelo, un breve bucle. Corte, y se nos presenta un plano general, de una sala de cine. Vemos el patio de butacas, lleno de gente sentada, a oscuras, lo suficiente para ver que están ahí pero no para ver sus caras.

Por efecto del corte y del encuadre, parece que fuera el contraplano directo de 180° de los fragmentos que estábamos viendo entre los créditos, como si se proyectaran en la pantalla. Sobre esta multitud de espectadores en silencio, aparece el título de la película, en grandes letras sólidas, verde oscuro, con cierta textura rugosa en ellas. La luz sobre sus cuerpos oscila en brillo levemente, reflejo de las imágenes al moverse y cambiar la iluminación. Un pequeño flash la aumenta, para en milésimas de segundo, volver a desvanecerse. Los espectadores no se inmutan, solo observan hacia delante. Cortamos a otro espacio, lo que parece un dormitorio o una habitación de hotel. Hay dos camas en cuadro, una vacía, aún hecha, y a su lado, otra con un hombre, en pijama, acostado sobre la colcha, con un perro blanco que duerme a su lado. Lo interpreta el propio Carax, que esta aparición, tumbado

con el perro al lado, a la anterior que hizo en el cortometraje “Sans titre”, motivo que volveremos a ver más adelante.



Su personaje se despierta, se sienta en la cama, y se enciende un cigarrillo. Enciende la luz sobre su cama. Al levantarse, la cámara se alza con él, acompañándolo de derecha a izquierda. Pasa frente a una puerta, se detiene frente al espejo del que ella cuelga, y continúa caminando, hasta cruzar frente a la ventana, que muestra el paisaje nocturno, las luces de la ciudad, lejanas, y un avión aterrizando. Bajo la ventana, en una mesita, hay un ordenador portátil, cuyo salvapantallas es una foto fija sobre la que oscilan ondas de agua. Continúa hacia la izquierda, la cámara gira, y da con un muro de la habitación, cubierto de papel pintado. El diseño de éste es el de un bosque, un paisaje de árboles sin hojas que se extienden en paralelo. “Le dormeur”, que es como figura Carax en los créditos, palpa la pared con las dos manos, según avanza despacio. Un detalle nos muestra que ha descubierto una cerradura, el ojo de un mecanismo circular, hacia el que acerca el ojo. La cámara sube y le vemos palmear la superficie, como si fuera distinta al resto. Otro detalle encuadra a su mano derecha, de cuyo dedo corazón pende un cilindro metálico como prolongación del propio dedo. Lo introduce, encajando en la cerradura, y gira la palma de su mano, accionando el mecanismo. En plano entero, de espaldas a él, con el muro de fondo, le vemos empujarlo hasta abrir la puerta del pasadizo que se esconde tras la superficie, desquebrajando el papel pintado. Atraviesa el umbral, seguido por el perro.

Al otro lado, encuentra un pasillo, sus paredes son rojas y su luz parpadea. Lo atraviesan según les vemos de frente, luego en contraplano, dar con la puerta al otro extremo. Sobre ella está la lámpara rota, propia de una salida de emergencia. Al llegar al otro lado, descubrimos a donde da: parece una sala de cine, lo confirmamos al ver el haz de luz de la pantalla, que resplandece sobre humo. Él descende las escaleras del palco, acompañándola cámara en un paneo hacia la derecha. Se asoma al patio, el mismo que vimos antes con toda la gente. Con el ángulo picado, vemos a la derecha del personaje a un bebé que atraviesa el pasillo más abajo hasta salir del plano, siguiendo la dirección de

los pilotos rojos, como si su juventud se diera a la fuga. En el pasillo central, ya a ras de suelo, vemos llegar de frente, desde la oscuridad, a un enorme sabueso, viejo, negro. Vemos ahora al “dormidor” desde abajo, en un plano general contrapicado, cómo se asoma al patio de butacas, para de seguido redirigir su mirada hacia la pantalla. Analizada esta introducción, vale la pena compararla con el génesis que le dio vida, en palabras del director:

Me vino primero a la mente la imagen de una sala de cine grande y repleta, en la oscuridad de la proyección, en la que los espectadores están totalmente paralizados y parecen tener los ojos cerrados. ¿Están dormidos? ¿Muertos? El público del cine visto de frente, lo que nunca ve nadie (salvo en el extraordinario plano final de "El mundo marcha", de King Vidor). Después mi amiga Katia me pasó un cuento de Hoffmann. El héroe descubre en la habitación de su hotel una puerta secreta que da a una sala de ópera. Como en la frase de Kafka, que podría servir de preámbulo a toda creación: Entonces pensé en empezar la película con este personaje que se despierta en plena noche y se ve de pronto, en pijama, en una gran sala de cine repleta de fantasmas. Instintivamente llamé al hombre, al soñador de la película, Leos Carax, así que lo interpreté yo (Abcgüionistas, 2012).

El resto es historia, y el resultado, el monumento filmico que, casi una década después, impulsa esta reflexión. Por allá en 2012, trece años después de su último largo, Carax nos sorprendió a todos con este aporte a su filmografía. Nos sorprendió doblemente, por su regreso tras el letargo, y por la naturaleza de la obra que nos trajo. Bien es cierto que se mantuvo activo a lo largo de la década anterior, dirigiendo dos videoclips para Carla Bruni, uno para New Order y el cortometraje “My Last Minute”; así como participó en las películas colectivas “Tokyo!” y “42 One Dream Rush”, con sus respectivos segmentos. Esta película, aunque de carácter sea episódico, como hemos visto, no es una película episódica, tal como las conocemos. Su estructura y cohesión la dotan de una dimensión unitaria y progresiva que, ni siquiera películas de episodios con un hilo en común sobre el que se insertan, como el clásico “Al morir la noche” (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945) o la más próxima “Chillerama” (Adam Green, Joe Lynch, Adam Rifkin, Tim Sullivan, 2011) corresponden a su misma categoría. En el otro extremo, el viaje en coche que se ve fragmentado por los incisos o las intervenciones de otros personajes, como en “Roadkill” (Bruce McDonald, 1989) o “Cosmopolis” (David Cronenberg, 2012) tampoco reflejan su paralelo. Sería una mezcla

de ambas vertientes, y por ello, algo completamente distinto. Es una *road movie* en su sentido literal, pero no tanto en el sentido genérico.

No puede o no debería analizarse como una obra alegórica sin más, en la que cada secuencia, cada gesto, cada enigma, se corresponda con un significado o una declaración velada, pero consciente. La película está formada por una concatenación de ideas asociadas desde un mismo punto de partida o cuestión central, de la que derivan el homenaje, el surrealismo o la fantasía. Ésta es la evolución del cine tras la revolución digital, lo que en el momento suponía un seísmo afectando a toda la industria, sobre todo en lo que afecta a la producción y utilización del celuloide. Del mismo año, el 2012, data el documental “Side by side”, que con la intervención de figuras relevantes de la cinematografía como James Cameron, David Lynch o Martin Scorsese, se ponía la problemática sobre la mesa, evaluando las derivas que se estaban viviendo y planteando soluciones. Su resolución era optimista, conciliadora, con un futuro en el que convivieran celuloide y digital, abierto a esa esperanza romántica. Siete años después, la problemática está resuelta, sin que del todo coincida. El digital ha ganado la partida, sin duda, pero los pocos nostálgicos y elitistas fieles al rollo fotográfico, que a su vez cuentan con el beneplácito de la industria, siguen contando con material analógico. Aunque inmediatamente sea telecinado.

Hoy las problemáticas son otras, las plataformas de exhibición y su inclusión en la parte creativa, la saturación de oferta y la atomización de unos pocos estrenos megalíticos que acaparan las pantallas, en detrimento de otros. En poco tiempo, nos preocuparán otras cosas. No obstante, la película de Carax no pretendía ser sátira ni pronóstico de la encrucijada que estaba atravesando el cine, sino el volcado visceral de las incertidumbres generadas por esta situación. Aunque podemos reconocer, en distintos momentos de su metraje, cómo se alude al cambio de los tiempos, y se mezcla lo orgánico y psicológico del intérprete, como material sensible primario, con el avance hiperbólico de los medios de captura de imagen, enumerar estas alusiones solo serviría para rascar en la superficie de lo que ya es obvio, y a su vez, inasible como tema argumental, como si se tratara de una historia lineal. No es el caso. Le sería más propio que la narratología, un análisis poético, pues es más la poesía surrealista de un cineasta que un homenaje al medio en un sentido abstracto.

Ahora bien, como decía, no pone el foco ni en el director ni en el espectador, sino en el actor, por lo que, si quitáramos todas sus intervenciones, todos los trabajos que realiza, nos quedaría aún una evocadora y empática reflexión sobre la profesión, a través de una historia unipersonal, una jornada a bordo de una limusina. Sin embargo, esas son las suturas del relato, y el grueso de su materia prima son precisamente los fragmentos que colocan al personaje en la piel de otros, actuando para una audiencia desconocida, que no dejamos de ser nosotros, público de la película. En ese sentido, la película es metarreferencial, y rompe la cuarta pared sin hacerlo, aludiendo a nuestra dimensión y participación, pero sin necesidad de comentarios cómplices, sin el guiño de “Funny Games”. La irrealidad de la historia es su fuerte, jugando con las expectativas según el espectador aprende las leyes que hay en este universo diegético, para después verlas rotas. Las secuencias que aparecen, como lista de tareas, se podrían interpretar como arbitrarias, pero son una progresión. El simulacro no se suspende en el delirio o la narración onírica, como le era más propio en “Inland Empire” (David Lynch, 2006) o “Réalité” (Quentin Dupieux, 2014), sino que se constriñe en una deriva lineal y apariencia narrativa.

Los sentimientos que se desprenden y la noción base, la interpretación como práctica del transmutarse en otra gente, dan una lectura uniforme, al menos a nivel emocional, sin tener que evidenciarse el avance tecnológico como tema en primer plano. A su vez, la entidad que está detrás de este servicio, si en la diégesis permanece en la ambigüedad, a la sombra, extradiegéticamente sí que puede identificarse con la industria cinematográfica o del entretenimiento, que es la que soporta y se mantiene, la que ha de adaptar su sistema a los cambios tecnológicos. Además, profundizando, no se trata de enfrentar al celuloide como lo bueno y al digital como lo malo, pero sí que hay un duelo, una muerte y una caducidad. El propio Carax admite no preocuparle demasiado el celuloide, tras la muerte de Jean-Ives Scoffier (Edelstein, 2012).

De modo que hay una cuestión base, pero no es narrativa, sino circunstancial y extradiegética. La diégesis de la película es irreal y fantástica, más similar a un sueño que a un cuento. Su aparente linealidad, su despliegue lineal, al fin y al cabo, hace que la historia resulte irónicamente más difícil de hilar, al tomar las contradicciones y coincidencias el aspecto de incongruencias. Sin embargo, el mérito que trasciende a este despliegue es que estos sabotajes a la propia obra no solo no arruinan la película, sino que la conforman. De no darse, no sería más que otra película distópica, con sus

particularidades diegéticas y de carácter episódico. El misterio de la película, su funcionamiento, se mantiene continuamente y en paralelo a los momentos particulares que la componen. De modo que, dada esta dualidad, el análisis global habrá de darse en las conclusiones, mientras que al análisis de secuencias le corresponde la descripción pormenorizada y concreta, para luego abstraerla a lo común.

En cuanto a la puesta en escena, sorprende comprobar cómo una película que toma tanta distancia de la realidad esté tan anclada en escenarios reales, o al menos, así quede evidenciado en los sucesivos exteriores que aparecen. Y, sin embargo, todos poseen cierta cualidad de extrañamiento, ya sea el color, la iluminación, la falta de gente o la composición. Uno dudaría, sabiendo del escenario que fue construido para “Los amantes del Pont Neuf”, si aquí se repite ese mismo esfuerzo de reconstrucción. Pero no casa con el planteamiento primero del director, que de volver a hacer una película, ésta tendría que ser “en París”, “barata”, “digital”, y protagonizada por Denis Lavant (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Quizá ese sea su mayor efecto especial. Más que los retoques digitales, más que la utilería, más que el maquillaje (quizá, de estas tres, la más importante), Lavant como sujeto y objeto, como protagonista y paisaje, como vehículo (que va, a su vez, montado en otro vehículo) de las transmutaciones de personajes, y éstas, a su vez, de escenarios. Y éstos, a su vez, de historias. Y éstas, a su vez, de géneros. Por eso vale la pena recalcar la importancia del maquillaje y el vestuario, porque, sobre el trabajo del actor, es la puesta en escena del cuerpo.

Hablar del condicionamiento de la historia por la focalización del protagonista suena a obvio y derivativo. Pero sí hay una significación, una correlación armónica, entre la propia anatomía que soporta a la acción sobre sus hombros, el trabajo del actor que aquí se ensalza, y el fundido que se produce entre una situación y otra. Incluso el interludio consigue resultar orgánico e integrado, cuando es precisamente la interrupción más abrupta y fragmentadora, y ni queda tan sujeta a la dinámica de trabajos actorales que se suceden, o a un descanso entre tales. Marca la mitad de la jornada como marca la mitad del metraje, haciendo de este aparte tanto un clímax autoconclusivo como una puesta en valor del sabotaje. Por lo que no es que, como pauta señalada, se esté primando la apariencia sobre el contenido, sino que el uno conforma al otro simultáneamente, haciéndose uno. Procedemos a enumerar los diversos fragmentos que componen la película.

- *Secuencia 1: Inicio de la jornada.* Oscar, el personaje de Denis Lavant se nos presenta saliendo de casa, despidiéndose de su familia, que vive acomodada en una zona residencial, donde le espera un vehículo: una larga y blanca limusina. Aunque pasa frente a varios coches, no se detiene hasta llegar a una limusina blanca más allá del porche. Allí le espera su chófer mientras fuma, una mujer vestida de blanco a la que saluda por el nombre de Céline. Ya dentro de la limusina en movimiento, el hombre enciende un cigarro. Utiliza el intercomunicador para hablar con Céline, que le avisa de que hoy tiene 9 trabajos. Lavant, por primera vez, pasa de llevar el primer nombre de Carax, Alex, para emplear el segundo: Oscar. Habla con un tal Serge sobre los negocios pertinentes, quedando esa tarde en el restaurante Fouquet's. Parecería la jornada laboral normal para un ejecutivo, repasando en el coche el planning del día, pero lo vemos colgar un percha y descubrir un espejo con bombillas, propio de los camerinos de los actores, para maquillaje.

Oscar se sienta y comienza a peinar una peluca de largos y enredados cabellos grises. Desde fuera, vemos a la limusina salir de un túnel, con las vistas de la ciudad de fondo, entre la que se alza la torre Eiffel. Van dirección, como ya no cabe ninguna duda, a París. Al llegar allí, descubrimos que el primer trabajo del actor (o ya el segundo, tras el que le hemos visto entrar en la película) es interpretar a una vieja pordiosera. Hasta el momento, y sin tener más referencia, cabría pensar que esta performance desoladora y patética es la fantasía excéntrica que se permite el personaje anterior del hombre de mediana edad con alta posición económica, como si tratase de emular a “El príncipe y el mendigo”, o a Edgar en “El rey Lear”. Su monólogo en voz en off nos da un paisaje de su pensamiento: de su presencia ignorada reluce su supervivencia, de entre la soledad y la miseria. De vuelta en la limusina, Oscar se prepara para su siguiente papel. Abre una maleta metálica, que parece contener un traje de neopreno doblado y varias cajas con perlas de silicona.

- *Secuencia 2: Captura de movimiento.* Oscar se adentra en un edificio de oficinas, localizado en una especie de polígono. Allí, vestido con un mono de captura de movimiento, realiza diversos ejercicios en la oscuridad del plató diseñado para la realidad virtual. Mientras realiza sus acrobacias, los puntos luminosos que hay en su traje son las referencias que vemos bailar sobre el fondo negro. Al practicar con una metralleta sobre una cinta de correr, la velocidad va en aumento, y las figuras de la pantalla se acumulan

verticalmente sin dejar hueco. Su carrera emula a la de Alex en “Mala sangre”, en su huida hacia delante con las vallas de colores de fondo, en busca de la “sonrisa de la velocidad”, de deshacerse del peso que le oprime. Oscar, por el contrario, se ve incapaz de soportar el ritmo y grita de impotencia, corriendo cuanto puede. Cae de la cinta contra el suelo, finalizando el ejercicio, lleno de cansancio.

Para el siguiente ejercicio, colabora con una compañera igualmente ataviada y entrenada, el en negro y ella en rojo, mezclando sus cuerpos contorsionados, descritos ahora juntos, por el brillo de las referencias iluminadas. Progresivamente, el cortejo se convierte danza, y ésta en sexo. La cámara los encuadra bocabajo, como si estuvieran adheridos al techo, como una araña roja y negra. Un inserto nos muestra la pantalla de un equipo, que toma las referencias de sus cuerpos, componiendo dos figuras tridimensionales de aspecto grotesco. Vuelve la imagen a ambos, según se tocan y se entrelazan, fingiendo una apasionada escena de sexo. El plano funde a otro, de ellos también, pero desde otro ángulo, quedando durante un momento los puntos de luz difusos, superpuestos. La cámara se mueve hacia la derecha, donde vemos, sobre la pantalla anterior, la imagen completa, la animación, reproduciendo simultáneamente los gestos de los actores. Esta consiste en dos criaturas monstruosas, una marrón y otra roja, con largas colas que las sostienen y con una superficie texturizada de piel de serpiente. La cámara se acerca a la pantalla, que los muestra en una gruta de piedra, girando mientras el avatar de Oscar penetra en el de la chica, tanto con su sexo como con su lengua. Un diseño de figuras aborrecibles, inconcebibles, de carácter tan explícito que llega a lo pornográfico. Como los diseños que aparecen en “Demonlover”, en el proceso de renderizado.



- *Secuencia 3. Merde en Père-Lachaise.* El siguiente fragmento ocupa, retomando la monstruosidad como motivo, la intervención de Monsieur Merde y su particular romance *beaumontiano*. Una panorámica en plano general nos muestra de izquierda a derecha el

barrio parisino de Ménilmontant, para aproximarse al terreno que está a su lado, el cementerio de Père-Lachaise. Un sombreado circular enmarca a una alcantarilla, según la cámara se va acercando hasta ella. El movimiento va acompañado de la música de Godzilla, vaticinando horror e intriga, y rememorando el génesis del personaje aquí protagonista. Una vez sobre la alcantarilla, el sombreado se abre y desaparece, y vemos salir al tipo, de manera similar a como lo hiciera en “Merde”, el segmento que Carax realizó en 2008 para la película de episodios “Tokyo!”. No es otro que el personaje homónimo, Monsieur Merde, este despojo humano, habitante del subterráneo, que sale a la superficie para sembrar el caos. Como ya hiciera cuatro años antes, al salir se sostiene en la misma postura, con una mano a la espalda y otra sobre su rodilla, mientras ve cruzar el cielo otro pájaro que pasa. Tras esto, se gira y sale del plano por arriba.

Lo vemos a lo lejos, tras un paisaje de lápidas grises, de mármol y granito, y los árboles secos entre las tumbas. Se va acercando a cámara, que panea hacia la derecha. Vemos que las lápidas rezan la misma inscripción, “Visitez mon site”, seguida de su respectiva página web, por la que ser recordados, como una forma de trascendencia digital, y a la vez, vacua. Una de las direcciones se trata de www.destouches, cumpliendo con la cita de rigor a su admirado escritor, que se añade al nombre propio de la chófer, Céline. Merde se va comiendo las flores sobre las tumbas, como hiciera el personaje de Dick Miller en “La pequeña tienda de los horrores”. Escupe unas que ya están secas, y coge otras más de su agrado, hasta sustituirlo por una corona de pétalos rojos, que se echa a la cara y comienza a engullir como una tarta para, de seguido, fumar compulsivamente un cigarrillo. Así, ataca a los visitantes, que huyen despavoridos. Hasta que da con una sesión de fotos, en la que posa Kay M, la modelo que interpreta Eva Mendes.

Al acercarse a verla, el equipo de fotografía trata de convencerle para que aparezca, como algo “extraño”, en contradicción con lo “bello” que estaban retratando. La ayudante marca comillas con los dedos, según le propone hacer un trabajo fotográfico “especial”, en plan “La bella y la bestia”, movimiento que a Merde provoca e irrita. Ella se asusta. Cuando repite el gesto, para definir el trabajo de Diane Arbus como muy “humano”, Merde coge su mano y le muerde esos dos dedos, arrancándoselos, llenándose la boca de sangre. En mitad del caos provocado, la cinta delimitadora se descuelga, y Merde llega hasta la modelo, que mantiene su pose. Al llegar a ella, la contempla, para inmediatamente lamerle la axila, como hizo con la viandante en Tokio, pero esta vez, la axila queda

manchada de rojo sangre. Merde la levanta montándola sobre su espalda, a cámara lenta, con el sonido de las aves y los flashes de fondo, en un secuestro típico del monstruo a la doncella.

Así, es raptada y llevada en brazos a la gruta en la que habita la criatura. Allí, Merde la cubre con un velo dorado, y él se desviste, para acabar sentados juntos. Ella permanece inmóvil, mirando al frente, pero retira su mano para que él apoye su cabeza. Merde se acuesta en su regazo y, tomando algunos pétalos del suelo, los rocía sobre su cuerpo. Así, emulando una vez más a La Piedad, en su versión más profana, la cámara se acerca hacia ellos, manteniendo el encuadre y el claroscuro. Ella se echa el velo hacia atrás, y con la cara descubierta, le canta una nana: “All the Pretty Little Horses”. Mientras le canta, y él se queda dormido, la imagen se va apagando, fundiéndose lentamente en negro.



Ya en la noche, va continuando este mismo proceso, vamos reconociendo el patrón, realizando actuaciones y simulaciones tan inmersivas que superan al actor del método, no tanto en su versatilidad y adaptabilidad, sino por su capacidad de cambiar de uno a otro en tan poco tiempo y con tanta verosimilitud, con tanta calidad. En el siguiente, interpreta a un padre que va a recoger a su hija a una fiesta, con la que discute por una identificable mentira de preadolescencia. Ésta está interpretada por la hija real del director, Nastya Golubeva Carax. Es importante remarcar esto porque el personaje de Oscar, el personaje de Lavant, va disfrazado como viste el mismo Leos Carax, con el mismo peinado, un sombrero similar a los suyos, y con su inseparable cigarrillo encendido.



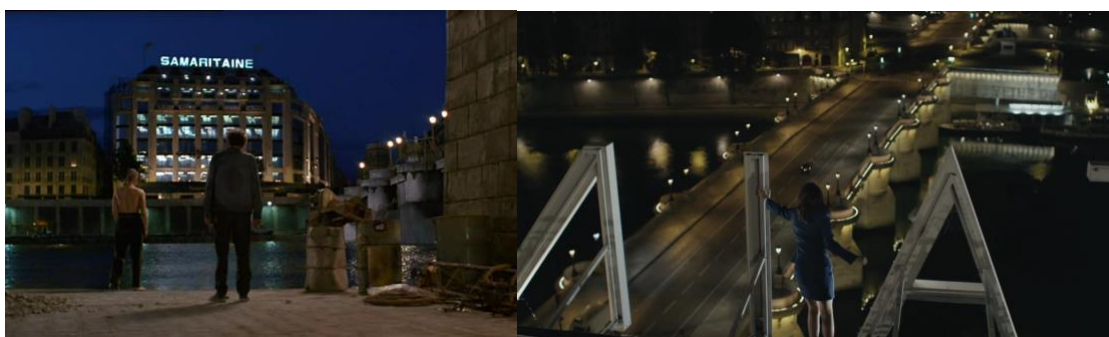
El interludio, musical en este caso. Lo vemos escrito sobre un pentagrama: “Entracte”, como el corto experimental de René Clair. Una orquesta toca una versión del tema “Let My Baby Ride”, de R. L. Burnside, según atraviesan en círculos en interior de una catedral, con Oscar a la cabeza tocando el acordeón. Tras el entreacto, el acto siguiente: Oscar se disfraza de gángster, calvo, con bigote y una gran cicatriz en la cara, vestido con un chándal negro. Se adentra en un almacén para realizar un ajuste de cuentas, asestándole a su objetivo una puñalada en el cuello. Lo curioso es que su víctima es de su misma fisionomía, solo que con el pelo largo y barba. Oscar continúa con el otro, inconsciente, cambiándole la ropa y cortándole el pelo, hasta hacerle idéntico a él. Pero éste se levanta y le clava el cuchillo del mismo modo que él lo había recibido, liberándose de su doppelgänger, y acudiendo hacia la limusina.

Céline lo arrastra con dificultad, malherido. Recuperado, en el fondo de la limusina, descubre que tiene compañía. Frente a él, “L’Homme à la tache de vin”, su superior, su jefe, el maestro de ceremonias que se mantiene en la sombra, un trasunto del director, o al menos de su figura genérica. Éste le cuestiona a Oscar sus muestras de cansancio, que por qué sigue en la profesión tras tantos años. Éste le responde que por lo mismo que empezó, “por la belleza del gesto”. Ya estando solo, a mitad de un trayecto, Oscar manda detener la limusina. Se pone una máscara roja rodeada de alambre de espino, como si fuera el villano de “Noches rojas” (Georges Franju, 1974), o cualquier otro discípulo de Fantomas. Busca entre la terraza de Fouquet’s, hasta dar con el banquero que interpretó al inicio. Le dispara en la cabeza, recibiendo él varios tiros de sus guardaespaldas. Céline se lo lleva, alegando, que se trata todo de una confusión. Lo curioso es que el banquero que el villano asesina no es otro que él mismo, o al menos el mismo personaje, el hombre de negocios que interpretó al principio, cumpliendo con la cita en Fouquet’s que había programado.

En su siguiente papel, interpreta a un anciano en su lecho de muerte, en una habitación de hotel. Aparece tendido en su cama, con un perro a su lado, imagen parecida a la que vimos al principio, en la secuencia del “dormeur”. Allí llega una mujer, e interpretan un fragmento de “Retrato de una dama”, de Henry James. Al levantarse Oscar, tras morir en la cama, descubrimos que la mujer que le llora es también una actriz, rompiendo la

simulación incluso cuando ya la dábamos por quebrada. En el siguiente fragmento, mientras Oscar se va desmaquillando en la limusina, ésta atraviesa un cementerio. La imagen de las tumbas iluminadas por los focos se va distorsionando, en un *glitch* que transfigura la imagen fúnebre en abstractos trazos pixelados de color. La pieza está realizada por Jacques Perconte (Perconte, 2012), especializado en este tipo de videoarte en el que las texturas de los cuerpos y los paisajes se funden en amalgama de color y plasticidad digital. Como un viaje al fin de la noche, pero la noche es la muerte del celuloide, engullido por unos y ceros.

- *Secuencia 4: Los fantasmas del Samaritaine*. El siguiente fragmento muestra el encuentro entre Oscar y Jean, una antigua compañera, o antiguo amor para ser más específico, al coincidir sus limusinas en un choque fortuito. Comparten el breve tiempo del que disponen hasta su siguiente cita, adentrándose en las galerías abandonadas del Samaritaine, torre de hierros y polvo que expresa, en su decadencia, los fantasmas que resurgen entre los dos personajes. Pero ésta resulta ser una secuencia musical: escuchamos los acordes melancólicos de una canción. Al llegar a unas escaleras, Oscar coge sin previo aviso a la chica, levantándola en brazos, como Alex hiciera en “Mala sangre”, para librar a Anna del caliente asfalto. Al llegar arriba, y dejarla de pie, ella se aleja preguntándose “Who were we?”, la idea principal sobre la que gira el tema. La canción, compuesta ex profeso por Carax y el músico Neil Hannon, sintetiza la sensación nostálgica y de arrepentimiento sobre el amor perdido. Pero el tiempo llega a su fin. Se despiden en la azotea, llena de hierbas y plantas silvestres, los restos de bar-restaurant “La Terrasse”, cerrado desde 2005. Jean se descalza y pasa por encima de la baranda, sujetándose en una de sus letras, la “i” mayúscula.



Al frente, el Pont Neuf iluminado, como si fuera el contraplano de tantas secuencias de “Les amants...”, que ahora vemos desde el otro lado. Oscar baja las escaleras, mientras que el tal Henry las sube, preguntando por ella. Pregunta por Jean, no por Eva, dejando

en duda si el encuentro forma parte real de un trabajo o de su vida. Mientras Henry sube, Oscar se esconde tras una viga. Fuera del edificio, Oscar lo va rodeando con pesadumbre, cuando al girar la esquina, encuentra sobre la acera los cadáveres de los dos amantes, en un charco de sangre, con la cabeza abierta. Al otro lado, Céline le espera, con la puerta del coche abierta, vistiendo una chaqueta negra sobre su traje blanco. Con horror y repulsión da una carrera, rodeando los cuerpos y saltando de nuevo al interior de la limusina. Céline cierra la puerta. El papel de Jean lo interpreta la cantante Kylie Minogue, la cual reemplazó a Juliette Binoche (Brody, 2012). De haberse mantenido ésta última, hubiera supuesto una continuación sentimental de “Los amantes del Pont-Neuf”, en la estela de “Los paraguas de Cheburgo” respecto de “Lola”, aludiendo a ese romance para siempre inconcluso, pero sin ser una secuela, y por poner el ejemplo de Jacques Demy, y más allá del coincidir en el género musical. Sin embargo, al preguntarle al director sobre qué relación existe entre esta escena y “Los amantes...” afirma abiertamente que “ninguna”:

J'ai toujours beaucoup aimé la Samaritaine, c'est tout. J'avais suivi le scandale de sa fermeture il y a sept ans, opération immobilière dont ont été victimes des centaines d'employés. Et depuis j'ai toujours eu le désir d'y entrer avant qu'elle ne soit transformée en hôtel de luxe, de voir la carcasse vidée, comme un vaisseau fantôme échoué en bord de Seine, et d'y tourner. C'est la Samaritaine qui m'a inspiré cette scène de retrouvailles entre deux amants hantés⁹² (Ferenczi, 2012).

- *Secuencia 5. Camino a casa.* Tras este intenso inciso, se dirigen hacia su última tarea. Céline conduce mientras Oscar, envuelto en un albornoz, fuma y toma una copa. Consulta el dossier con la información para su papel, dejando ver una foto de su domicilio, pero no la de su mujer e hijos. Aparece un inserto de Marey, un bucle de un hombre desnudo tirando de una cuerda. El esfuerzo del hombre, sintetizado en una imagen en movimiento, como Sísifo, pero también una demostración de su fuerza y su perseverancia. Lo repetitivo y extenuante del trabajo, con el suficiente margen de recuperación para, al día siguiente, retomarlo. Así Oscar se va dirigiendo, en altas horas de la noche, a su último trabajo. Éste está dormido, ya ataviado con su peluca y traje de paisano. Se levanta del

⁹² “Siempre he amado el Samaritaine, eso es todo. Seguí el escándalo de su cierre hace siete años, una operación inmobiliaria de la que fueron víctima cientos de empleados. Y después siempre he tenido el deseo de entrar antes de que se convirtiera en un hotel de lujo, de ver la cáscara vacía, como un barco fantasma escorado al borde del Sena, y de rodarlo. Es el Samaritaine lo que me ha inspirado a esa escena de reencuentros entre dos amantes cautivados”. Aurélien Ferenczi, “Leos Carax: Le cinéma est une belle île”, *Télérama*, 29 de junio de 2012. <https://www.telerama.fr/cinema/leos-carax-le-cinema-est-une-belle-ile,83602.php>

asiento trasero de la limusina, en el que está tumbado, y abate el espejo hacia sí, quizá solo para ver su aspecto, quizá para recordar en quién se está transmutando. Lo vemos de frente, en plano entero, peinarse la peluca que ya se ha puesto. “Ha llegado la hora”, le dice Céline, para avisarle, para avisarnos, de que esto se está acabando.

El sentimiento de despedida es el que engloba esta secuencia, tras ofrecernos una mirada tan cercana a la vida de esta persona. Apaga las luces que rodean su espejo, y lo cubre con el paño que retiró al principio. Fuera del coche, Céline le abre la puerta, con su chaqueta de vinilo negro y sus múltiples reflejos. Están aparcados en una urbanización residencial de edificios contiguos e idénticos. Cada uno contendrá su historia, su propia película, pero eso se nos escapa. Solo nos queda una. Oscar sale del coche, y la chófer le da un fajo de billetes, la paga de su jornada, y una llave para la casa que habrá de habitar esa noche. Entendemos que no es la misma que abandonó esa mañana. Mató al personaje del banquero, hemos de recordar, pero ya sabemos por otras veces que aquí la muerte es aparente, y siempre nos cabe dudar. Se despiden hasta mañana a la misma hora. Él le da las gracias, y le da un beso de buenas noches, que la sorprende y abruma. Confusa, se vuelve a meter en el coche. Oscar tose, girando su mirada frente a la cámara. Ésta se acerca a Oscar, a la vez que la limusina arranca y se va, a sus espaldas.

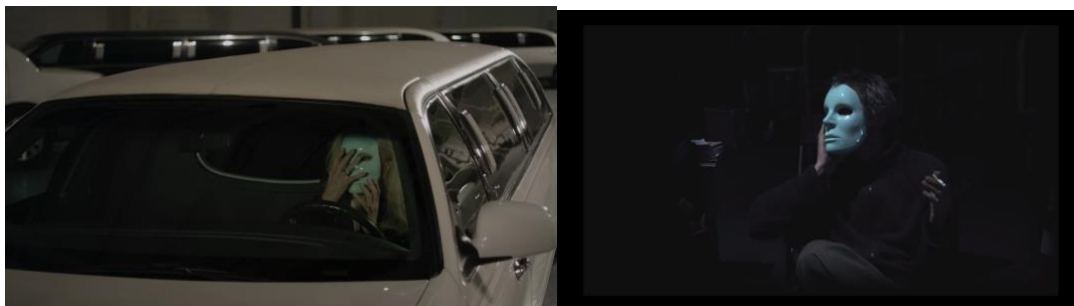
Su mirada, melancólica, casa con el tono del tema que comienza, “Revivre”, de Gérard Manset. Una canción que habla de la ilusión frustrada, de la nostalgia, de repetir vivencias, de volver a la infancia, en general, de la inexorabilidad del tiempo, que solo sabe ir hacia delante, y nunca hacia atrás. Oscar habrá de repetir su rutina, que a su vez es vivir cada día una vida distinta. Aquello que le es íntimo a su propia experiencia, su motivación profesional, sus recuerdos, su juventud perdida, su relación con Jean, todo eso va quedando obsoleto en el pasado, lo va perdiendo a favor de otros, aquellos a los que a su vez da vida, restándosela poco a poco a la suya. Da una calada y cierra los ojos con resignación, mientras mira una ventana. Al contraplano, la vemos, en un segundo piso, la única que llama la atención con su luz que traspasa la cortina, iluminada de rosa, y los puntos de luz que sobre ella circulan, como reflejados por una bola de discoteca. Le vemos caminar hacia esa casa, solitario, cruzando la carretera, en un travelling hacia atrás según se nos aproxima, llegando a la otra acera, en el plano de derecha a izquierda. Las farolas de la calle quedan difusas, apuntando en hilera hasta el punto de fuga.

Vemos otra ventana de la misma estancia, ahora de frente, contrapicada, bajando luego la cámara, que encuadra a Oscar avanzando, de espaldas. Le acompaña hasta el portal, donde se detiene, dejándole alejarse. En plano entero, alza la llave frente a la puerta, pero duda, le es incapaz, y se apoya en la pared, vacío de fuerzas. Tose otra vez, cubriéndose la boca con el brazo. Es una imagen patética, la del actor cansado, quizá ya el personaje, pequeño y cabizbajo, con mirada de tristeza. Mira su reloj, y aspira una última calada. Se arma de fuerzas, ya dispuesto a abrir la puerta. Le vemos entrar, pero la cámara se eleva, desde fuera de la casa, hasta otra ventana por la que vemos una habitación decorada y cálida. Allí está Oscar, que deja. Tras él, más allá del umbral de la habitación, donde hay unas escaleras, aparece su familia: un chimpancé adulto, que lleva en brazos a su cría.

Oscar coge su mano, y agachándose, le besa en la boca. Coge en sus brazos al chimpancé pequeño, y de la mano del mayor, suben por las escaleras. La cámara se eleva de nuevo, esta vez hasta otra ventana, la de la habitación rosa, que vemos contrapicada. La imagen corta a un plano más cerrado, en el que vemos el cuadro de familia, que se asoman mirando al frente, mirando al cielo, mientras tras ellos, las luces giran. Una imagen tan surrealista como entrañable. Sea un homenaje a “Max, mon amour”, a “Adiós al macho”, a ambas, o a ninguna, la escena funciona porque rompe doblemente nuestras expectativas: las que esperaban que tras la jornada de trabajo volviera con la familia del principio, lo cual ya era dudoso, y las más generales, que contaran con su regreso a un domicilio real. Lo cual, a estas alturas, no es descartable por que sea una familia de monos la que le espere, sino porque él, igualmente, regresa disfrazado, metido en un personaje. Quizá esa sea su tragedia, que aunque caiga la noche, no tiene final del día, ni una familia, ni vida propia. Solo sacrificio y abnegación, un compromiso por el arte, o como antes dijo, “por la belleza del gesto”.

Una vez Oscar se ha retirado, Céline se dispone a devolver el la limusina a su cochera. La vemos conduciendo con la serenidad y seguridad de quien tantas veces ha hecho lo mismo, y llegar a la entrada de un amplio recinto con una nave industrial, cuyo paso está protegido por una valla. En su fachada resplandece, en grandes letras de color verde, el título de la película, que asumimos, a su vez, da nombre a esta empresa. “HOLY MOTORS”, con su tercera “O” medio apagada. En su entrada se acumulan limusinas, que llegan desde la izquierda y la derecha, tanto blancas como negras. Las vallas frente al capó de Céline se levantan, abriéndole paso, y ésta avanza. En el interior de la nave,

aparca la limusina en su espacio asignado, frente a la cámara. Apaga luces y motor, y se suelta el pelo, girando la cabeza. Tras ella van saliendo otros chóferes. Ella echa mano a la guantera. Observa en el retrovisor que sus compañeros se alejan, y se coloca en la cara lo que ha cogido, una máscara neutra de color verde pálido. Se mira en el espejo, comprobando si está bien colocada, y coge su móvil para hacer una llamada: “Voy a casa”. Guarda rápidamente el teléfono, como asustada. Con la cochera ya vacía, camina lentamente en dirección a la salida, con la máscara puesta. Ésta se escapa al protocolo de la empresa, pues los otros chóferes no llevaban, no responde más que a un fetiche personal, una mención, más que obvia, al papel que Edith Scob realizó en “Los ojos sin rostro” (Georges Franju, 1960). Y tampoco ha de ser nada más.



Solo eso, fascinación por el cine, fascinación por sus motivos, admiración por los maestros, y devoción por los actores. A los que conocemos de toda la vida, pero no por su verdadera identidad, sino por la de sus personajes. Fascinación es lo que desprende el director, cuando aparece en “Mr. X”, el documental a él dedicado, presumiendo de tan presumible regalo que le hizo la actriz. De este modo, Céline atraviesa el plano general de la cochera, apagándose las luces de golpe. Al salir del plano, los pilotos traseros de los coches comienzan a encenderse, comienzan a hablar entre ellos. Como los trabajadores que conviven en un barracón, comentando antes de dormir cómo ha ido la jornada. Al final, el motor, la tecnología, tiene la última palabra. Su queja es común: “No tardarán mucho en enviarnos como chatarra”. No por volverse obsoletos, dicen, por volverse “inapropiados”. Que ya no quieren más motores, no más acción. Se despiden al unísono, con un “amén”, como si al fin y al cabo, esto tuviera algo de santo, de litúrgico, de sagrado. Una de esas voces es la del propio Leos, que aparece acreditado como LC. A mitad de los créditos, aparece un último inserto de Maury, un niño golpeando una pelota, un gesto simple de juego infantil, justo antes del nombre del director.

Reconocemos en la sucesión de escenas aquellos rasgos que hemos definido como posmodernos. La primacía de la imagen, o al menos, el preciosismo visual, el juego de apariencias de la caracterización sobre una verdad no ya ausente, sino desconocida, el color, la iluminación y la puesta en escena, estilizando la realidad hasta el extremo. Por su lado, la fragmentación del texto es algo más que comentado. Si bien en sus películas anteriores (anteriores a “Pola X” al menos), sus secuencias o planos podían extraerse del conjunto para presentar, como aforismos, piezas breves de corte experimental, aquí la fragmentariedad se explicita al máximo, concatenando escenas carentes de fin o de principio, independientes y, a la vez, sujetas a un mismo hilo orgánico. En cuanto a la mixtura de la obra, la diversa naturaleza de cada trozo, y también la de sus nexos, combina lo dramático con lo musical, lo excepcional con lo cotidiano, lo erudito con lo popular, lo serio con lo paródico. Intertextualmente, sus referencias recurren tanto al material previo como al material *ex profeso*, y tanto a lo propio como a lo ajeno, aunque siempre pasado por su filtro.

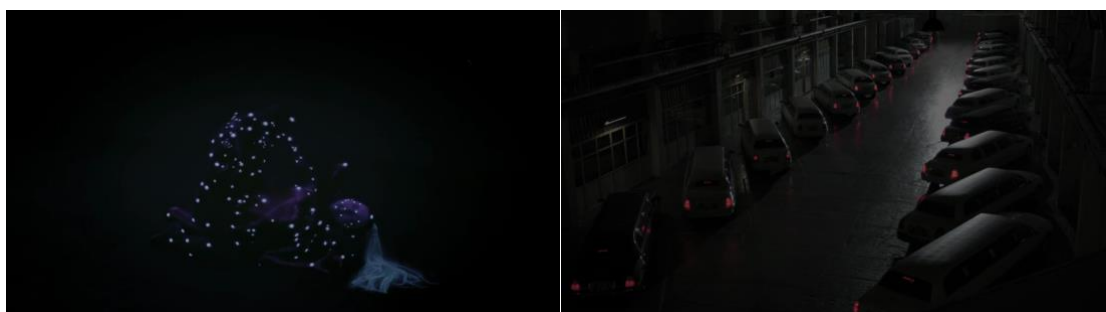
En cuanto a la metarreferencialidad, quizá sea el plano de interpretación más obvio, aunque el foco de su reflexión sobre la situación del cine contemporáneo recaiga más en la figura del actor que en la de director. Aunque autorreferencialmente, además de revisar sus obras anteriores, tanto su aparición como la de su hija plantean un desdoblamiento distinto, la de él mismo desde el rol de “gran imaginador”, del soñador de todo esto, y de padre que ha de ser responsable, con los pies pegados al suelo. En cuanto a los temas, el principal sigue siendo una visión del trabajo del artista, como en obras anteriores, pero también una crisis en la identidad del sujeto, en la que lo aparente y su interioridad se confunden, quedando a la misma altura. La melancolía del viajante solitario, la nostalgia por la vida que podría haber tenido, la dificultad de alcanzar el amor, por devoción al trabajo o por el encuentro a destiempo. Y a su vez, una cara oculta de la realidad, un submundo que no es el que parece, sino que está orquestado por un poder que desconocemos: tanto el crimen como lo sexual o lo sórdido tienen cabida en una realidad que se ve reflejada, y viceversa, en espectáculo. El papel de las pantallas incide en esta “hiper-realidad” generada, al contemplar Oscar el mundo exterior, el camino que recorre, desde el monitor de la limusina, en lugar desde una ventana, configurando una realidad mediada.



Reconocemos a esta obra como el culmen de su carrera, aglomerando tanto sus vertientes más ambiciosamente formales como su complejidad narrativa. La fragmentación del relato, aunque evidente, no es su mayor característica, sino la forma que tiene de evidenciar la propia naturaleza de la película como una obra artística conformada conscientemente, *como película*. No solo esto conforma la estructura del relato, sino que diegéticamente también se subvierten sus ilusorias reglas, haciendo de este sabotaje su narrativa última. De igual modo, y como ya entendemos dentro de lo habitual, la película es rica a nivel referencial y metarreferencial, pero no solo aludiendo a la tradición anterior, a Étienne-Jules Maury, a King Vidor, a René Clair, a Jean Cocteau, a Georges Franju; o a Henry James, E.T.A. Hoffman, o por supuesto, a Céline. Sino que priman sobre todo sus referencias a sí mismo, a su fragmento en “Tokyo!” protagonizado por Monsieur Merde, a la secuencia de “Modern Love” de “Mala Sangre”, al romance al pie del Samaritaine en “Los amantes del Pont-Neuf”.

También la muerte y lo caduco, con el tema de fondo del relevo digital sobre lo analógico y la progresiva desaparición de los “motores”, pero también como motivo representacional del drama, en sus muchas vertientes: violenta, aparente, por suicidio, o natural. La pérdida de juventud por el paso del tiempo también es un tema que vuelve a circular, al enfrentarse en varias ocasiones lo viejo frente a lo joven, y en esa nostalgia que prevalece en varios momentos de la película, en los que tanto el actor como sus personajes se enfrentan a esta inevitabilidad. Junto a este lamento, se añade el de la soledad, la del profesional comprometido con su causa, o la del individuo sometido por su circunstancia. La miseria del mendigo, de la criatura del subterráneo, la estética decadente y las ruinas que expresan el estado interior de los personajes. Y por supuesto,

como tema principal recurrente, el amor frustrado, aquí amor perdido, inolvidable y a su vez, irredimible.



A nivel visual, el director no se desprende del que ha sido el suyo más habitual, los puntos de luz sobre la oscuridad, y aquí vuelve a reinventarlos de la manera más creativa y visualmente atractiva hasta la fecha, más que las luces de la ciudad, los fuegos artificiales, las bombas o las estrellas: los puntos de referencia en la captura de movimiento, la forma de incluir estos puntos de luz brillante, de adherirlos, al cuerpo humano en movimiento, sin duda su otro motivo predilecto. En la misma secuencia lo encontramos, en la carrera que Oscar realiza en la cinta transportadora, que reconocemos como una forma de adaptar dentro de la historia a la imagen en movimiento básica representada en el kinetoscopio, y que la obra de Marey, cuyos insertos van apareciendo, son a la vez cita e influencia de lo mostrado desde archivo y lo compuesto expresamente para la película. En su estética, vemos combinarse materiales y texturas de distinta naturaleza, con los insertos fotográficos obviamente desde captura analógica, a las composiciones y texturas del digital, distorsionando la imagen en varios colores, si no directamente descomponiéndola en píxeles como si fueran trazos impresionistas a punta de pincel rectangular.

La pantalla de televisión que hay en la limusina toma un sentido particular, cuando su uso es primordialmente para hablar con Céline, quien está bastante cerca, o para ver el exterior, en lugar de asomarse por la ventana, relacionándose con una realidad inmediata, pero mediada. También volvemos a dar con la carretera rodeada de árboles, siendo el bosque otro motivo recurrente, en el papel pintado de la habitación de hotel que habita el “dormeur”. Sin salir tanto como en “Mala sangre” o “Pola X”, su carencia se evidencia cuando Oscar admite que hace mucho que no va al bosque, que lo echa de menos. También la representación de la miseria, la ruina y lo oculto, no tanto en la secuencia de la mendiga, y sí más en la gruta que habita Merde, en el submundo de vagabundos que

transita las cloacas, o en los vestigios de las galerías comerciales que operaban en el Samaritaine, hoy ya convertidos en trozos y despojos llenos de polvo de lo que fue.

También otros más concretos como las caras tapadas por velos, pañuelos o máscaras, o la fascinación fetichista por los cigarros, los coches y las armas, que no es sino fetichismo hacia la tradición representacional cinematográfica. Se vuelve a emular entre actor y actriz una posición parecida a la “Piedad”, si no a las veces anteriores en las que Carax ha representado esa imagen de una mujer acogiendo a un hombre en su regazo. Por otro lado, Oscar coge a Jean en brazos, del mismo modo que Alex lo hizo con Anna en “Mala Sangre”, por sorpresa y sin mediar palabra. También los espacios de indeterminación, como umbrales, pasillos, pasadizos o ventanas, así como los puentes o múltiples túneles por los que la limusina pasa. Por último, cabe destacar el apartado musical, con ejemplos tan variados que sorprenden hasta a los que ya estamos acostumbrados por esta tendencia en el director. Desde la música diegética que pone mediante la música el tono para la secuencia, como cuando el padre va a recoger a su hija escuchando en la radio “How Are You Getting Home” de Sparks, a la suerte de videoclip, o al menos de clip independiente, que se aprecia en el entreacto. O de igual modo, el acompañamiento musical del tema principal de Godzilla para Monsieur Merde, o “Revivre” sonando oportunamente, alegóricamente, al recogerse el protagonista en “su casa” tras todo un día en su polifacética rutina. Queda a la vista el estreno de “Annette”, la primera película completamente musical de Carax, para ver un nuevo paso adelante en esta corriente. En cuanto a la cuestión de influencias, el propio Carax se pronuncia. No hace distinciones entre las referencias a sí y las referencias a otros, como ambas instancias pertenecientes a un mismo acerbo, aquel que ha permanecido en cabeza como si fueran recuerdos:

Yo no lo veo de esa forma. Yo no veo referencias en la película. Pero la gente las ve, incluso de películas que ni siquiera he visto. No conozco tan bien a Buñuel. Pero he visto muchas películas. Desde los 16 hasta los 24 años de edad vi muchas películas, y entonces dejé de ir al cine pero todavía me siento como la audiencia. Así que no necesito. No estoy interesado en las referencias. En Holy Motors utilicé algo que para mí no es una referencia, utilicé algo de mi pasado, de mi segunda película, Mauvais sang, cuando el chico corre por la calle, y usé música, una canción, pero no es una referencia (Flores-Durón y Ochoa, 2013).

¿Será verdad, entonces, que la película no es más que un exorcismo propio, al que la audiencia nos podemos asomar? Si al bagaje que recurre no es tanto al cine, o la literatura,

o la cultura pop, sino a aquellos elementos que forman parte de su pasado, de los que su memoria ha querido hacerlos suyos e incorporarlos a su historia, ¿cabe extrapolar su historia a la historia del cine? Sin tratar tampoco de aunar en una a todas las películas y sus corrientes, lo cuál sería imposible y exasperante, aquellas a las que se hace referencia son las que han pasado por su filtro, con la posibilidad de coincidir total o parcialmente con el mismo proceso, en cada miembro del público. Más que refutar eso, cabe entender que la película funciona independientemente de que se llegue a esta reflexión, y no solo por “entretenida”, sino porque a la ambigüedad y el misterio se le suman varias capas de significación. La tensión entre lo suyo y lo de los demás, entre lo “público” y lo “privado”, entre su historia y la historia del cine. Son varias capas, y cada una, se abre a diferentes interpretaciones. ¿Es entonces, por ejemplo, una película posmoderna o que critica a la posmodernidad? ¿Es la reacción de un individuo ante un cambio en su vida o la reacción de una industria ante un cambio de paradigma? En resumidas cuentas, ya que ir más allá es solo especulativo, ¿a qué necesidad responde o qué trata de transmitir, si su orientación no es hacia el grueso de una audiencia?

No suele haber ninguna idea al inicio de un proyecto, ninguna intención. Solo dos o tres imágenes y sentimientos que enlazo. Para "Holy Motors" tenía, entre otras cosas, la imagen de esas limusinas larguísimas que se ven por ahí desde hace unos años. Las vi por primera vez en Estados Unidos y ahora las veo en mi barrio de París todos los domingos, en las bodas chinas. Están totalmente en sintonía con la época, a la vez ostentosas y cutres. Son bonitas por fuera, pero su interior infunde una especie de tristeza, como una casa de citas. Aun así me conmueven. Son algo anticuado, como los viejos juguetes futuristas del pasado. Marcan, en mi opinión, el fin de una era, la de las grandes máquinas visibles. Esos coches pronto se convirtieron en el núcleo de la película, en el motor, digamos. Los imaginé como grandes navíos que transportaban a las personas en su viaje final, en su último cometido. La película es pues una especie de ciencia ficción, donde hombres, bestias y máquinas están en vías de extinción. “Motores sagrados”, solidarios, unidos por un destino común, esclavos de un mundo cada vez más virtual. Un mundo del que desaparecen, poco a poco, las máquinas visibles, las experiencias vividas, la acción (Abcguionistas, 2012).

Aunque afirma que no hay una idea de inicio, lo que acaba por indicar es que esa idea no está del todo formada, aunque apela a una impresión particular: como lo kitsch de las limusinas recorriendo la ciudad es un símbolo de decadencia y muerte, de irónica tristeza, de tecnología retrofuturista. De futuro arcaico. De hauntología. Una idea que aplicada al cine se vuelve metarreferencial, y participe del debate sobre el relevo digital. En este caso,

sus propias palabras concretan tanto que parece que esté revelando el núcleo de lo que acabó por crear. Aunque, como podíamos deducir desde el principio, esta idea no es la respuesta, es la pregunta, o premisa, sobre la que cada uno, personalmente, trabajará y procesará. No obstante, su propia existencia es también parte del mensaje, así como de origen, respondía a una necesidad: “que sea barata, que sea digital”. Al final, el coste es tan determinante como la idea primera, y su condicionamiento mutuo, parte del resultado final. La película se puede permitir ser ambigua, pero no así su rentabilidad. Ejercer la resistencia frente al cine orientado a las masas no es pasar por alto la dimensión económica, sino por el contrario, tenerla lo suficientemente bien gestionada para dejarla en un plano secundario. Abiertamente, queda dicho: es la toma de conciencia de un autor ante un cambio de modelo. Y si no de conciencia, sí de un sentimiento de nostálgico. O, mejor dicho, un melancólico: “Esto es melancolía. Es mejor estar enojado que nostálgico. Así que si sientes que habrá nostalgia tienes que expresar enojo. Es más sano. Esa es mi posición. Es mi acercamiento. Un hombre ve lo que sucede con lo digital tomando el lugar del filme. Yo me enojo. No me pongo nostálgico” (Flores-Durón y Ochoa, 2013). Sería ésta, entonces, su forma de afrontar ese sentimiento.

“Con *Holy Motors*, Carax parece dejarnos perdidos en medio de un universo guiado por una poética del transformismo tras la que surge la rabia y el deseo radical de romper con el ensimismamiento del cine contemporáneo” (Quintana, 2012). Esta reflexión nos hace reincidir en ese enfado con el que revertir la nostalgia, en esa ansia con el que superar los obstáculos, enfrentar las dificultades en un panorama cambiante y desconocido o, cuanto menos, en no quedarse callado. Pero, ¿por qué ensimismamiento? ¿No será más propio que la fuerza adversa sea la autoridad del sistema, la continua obsolescencia, la banalidad de las modas o los convencionalismos? No se ataca a esa estructura, por cuyas fisuras y de su propio mecanismo siempre aparecen obras nuevas, sean fruto de la intención o la casualidad. Quizá apunte, más bien, a cierta complacencia en la manera de contar cine, cuyas posibilidades varían de muy diversa forma, pero siempre acotadas a ciertos parámetros. Como resignados al espectro visible, sin plantearse qué es lo que ocurre más allá del violeta, o por debajo del rojo. El poster australiano de la película reza: “One of the most original films of the century. Equal parts magic and insanity. And a reminder of all the things that cinema has to offer”.⁹³ Quizá esa es la reflexión última que la película

⁹³ “Una de las películas más originales del siglo. Magia y locura a partes iguales. Y un recordatorio de todas las cosas que el cine tiene por ofrecer.”

deja, al contemplarla en su totalidad. Que lo más novedoso que se puede hacer es recordar los caminos que ya había, pero que por saturación, por ignorancia, o por prudencia, ya no se transitan. Eso, más que otra cosa, es hacer cine de resistencia.

3.6. Cortometrajes

A continuación, y como complemento imprescindible al análisis de las películas, comentamos y ubicamos junto a ellas, como un trazado paralelo pero integrado en todo su corpus, los cortometrajes y piezas de menor duración que Carax ha grabado a lo largo de su carrera. Como hemos visto, de algunos largometrajes a otros han pasado varios años, pero si contamos con el resto de obras de menor duración, su periodo más largo de inactividad detrás de las cámaras, el que ocuparía de “Los amantes del Pont-Neuf” a “Sans titre”, serían apenas seis años. Incluso estos impasses serían aún menores, contando con que ha vivido rodajes que se han extendido durante varios años. Podemos entender que su persistencia, incluso en el momento más bajo, se corresponde con una necesidad superior de aplicar su conocimiento y talento, contra el entumecimiento y la resignación, una resistencia frente a perder el juicio, ya que así describe al cineasta que ha dejado de rodar:

Il devient tout à fait idiot. Il se dit qu’il lui faut un projet qui ne dépende de personne. Il a un projet: devenir fou. Il devient amer et c’est mal vu (un jour, sur un mur, il écrit: *Amer m’a tuer*). Il voudrait tuer, mais il sait qu’il n’y a pas de tueurs heureux. Alors il voyage loin, écrit, lit, rencontre⁹⁴ (Azoury, 2008).

Tratamos estos cortos por separado, no tanto por hacer una distinción de calidad o de importancia, ya que el objetivo es igualmente encontrar en estas obras rasgos definitorios de su autor, sino por su proyección y recorrido, y así como su naturaleza diversa y su génesis nacida de diversas intenciones y colaboraciones. Así, encontramos cortometrajes como “Strangulation Blues”, que parte de la mera necesidad de comenzar a hacer cine; “Sans titre”, una video-misiva al Festival de Cannes en su cincuenta aniversario; “My Last Minute”, o “Gradiva”, encargo que sirvió como inauguración para una galería. Asimismo, su participación en películas colectivas como “Tokyo!”, cuyos tres fragmentos habían de estar localizados en la capital japonesa, y “One Dream Rush”, que reunía, bajo el patrocinio de la marca de vodka 42 Below Pure, a cuarenta y dos directores

⁹⁴ “Se convierte en un absoluto idiota. Se dice que necesita un proyecto que no dependa de nadie. Tiene un proyecto: volverse loco. Se vuelve amargo y eso está mal visto (un día, en un muro, escribe: *Amer m’a tuer*). Él querría matar, pero sabe que no hay asesinos felices. Entonces viaja lejos, escribe, lee, se reencuentra.”

para que representaran, según su visión, las conexiones entre el sueño y el cine, con una duración de cuarenta y dos segundos. Por último, abarcamos aquellos videoclips que ha dirigido, dando por cerrado el recorrido por su obra, en la que ha tratado, como vemos, desde distintas facetas el arte de la imagen en movimiento.

Strangulation Blues (1980)

Cuenta el reencuentro entre Paul y Colette, tras éste haberse ausentado durante un mes. Su voz en off nos cuenta cómo acabaron juntos, tras ignorarse durante la carrera, su aparición conjunta en una misma foto los declaró como “la pareja perfecta”. Ella le reprocha su ausencia, y su explicación es la siguiente: tras encontrar a una “sex symbol” en una cafetería, se fugaron juntos a Honolulu, pero al marcharse ella, Paul escribió un guión, que quiere que Colette lea. A su vez, la historia que ha escrito trata sobre un tipo que escribe un guión, y al no lograr aprobación, se suicida. Aunque se besan, su vuelta a la relación no significa que le preste la atención que él demanda, y mientras que ella sigue trabajando, martilleando sobre su máquina de escribir, él se molesta y se lamenta. Frustrado por no resultarle la musa inspiradora que buscaba, intenta asfixiarla mientras duerme, y luego duerme junto a ella. Al despertar, cree haberla matado, y huye antes de que ella despierte, preguntando por él, con el cuello dolorido. Aunque el desenlace, irónicamente, queda así de abierto, el plano final reza “FIN DE TOUT”, siendo ésa toda la historia que se nos cuenta, el fragmento en las vidas de los dos personajes, su relación, y el cortometraje en sí mismo. La metarreferencialidad, como vemos, no se limita a su inicio, que comienza con Exterior, Noche. Paul, 1 de la madrugada, como si de un guión se tratase. Quizá el que escribe Paul, pero también el de la propia película, creando el guión dentro de otro una *mise en abyme*, o al menos una confusión, una coincidencia, entre la introducción de la obra y el objeto que en ella se enmarca.

A su vez, aclara, es una “noche parisina”, real, no un día-por-noche, “americana”. Así, se combinan los escenarios reales, la calle y el apartamento, con una fotografía *low key* en blanco y negro que ya revela ese particular interés por representar a las figuras levemente iluminadas entre la oscuridad, si no directamente esos destellos reconocibles, aquí en los brillos y los faros de coche. La atmósfera es a la vez tan reconocible y cotidiana como abstraída de la realidad hacia un plano onírico, suspendido en vacío, ajeno al mundo,

como una dimensión alterna, en la que tiene lugar el encuentro. De modo que aparecen ya rasgos reconocibles, además, de amor con destino trágico, con reminiscencias al primer Godard, pero también a Poe: el pensamiento que se nos narra antes de que Paul inflija el daño, recuerda a los febriles monólogos del autor de Baltimore, como en “El corazón delator”, antes de matar a “ojo de buitre”. Además, toca su tema favorito, la mujer joven y bella, a la que idealiza y le inspira, y su muerte como el motivo poético más trágico de todos. Se revela ya un temprano manierismo formal y narrativo, en el inserto primero de una caja de tapones para los oídos, esa alternancia sonora entre la verborrea de Paul y el silencio de Colette, que “se hace la muda”, según declara el intertítulo. A su vez, trazos de violencia y surrealismo, como el asalto en carretera que Paul presencia, o su irrupción en el piso, acribillado por el sonido de la máquina de escribir, como si fuera una metralleta. En cuanto a citas intertextuales, además del póster de “Uno Rojo, división de choque”, de Sam Fuller, Paul se reconoce como Dante, y a Colette como su Beatrice, y suena “Comment elles dorment”, de Jacques Dutronc. Con esta obra consiguió el Gran Premio del cortometraje en el Festival de Cine Joven Internacional de Hyères. Así, despegaba su carrera.

Sans titre (1997)

Seis años después de “Los amantes del Pont-Neuf”, y a petición del Festival de Cannes, una nueva obra de Carax vio la luz, en este caso, en conmemoración del medio siglo de vida del festival. La premisa: una puesta al día, como dos viejos amigos que hace tiempo que no se ven. Una invitación a contar cómo te va, qué hay de nuevo, qué estás haciendo... en forma de carta postal. Así, se suceden sus diversas imágenes, reflejando un estado concreto de presente, de sentir y de estar, con el aparente caos de la inmediatez. Aun así, se le percibe una estructura evidente, una introducción tranquila pero sombría que da paso a un montaje de destrucción y caos, para volver al remanso lúgubre de la reflexión en soledad. Alrededor de sus varios intertítulos (sería reduccionista defender que cada uno corresponde a un capítulo) se nos hilan varias imágenes de archivo, algunas previas y otras *ex profeso* grabadas por el autor, que aparece en la mayoría de éstas.

Los títulos que se suceden aparecen, no como encabezamientos, sino como sentencias o acotaciones, que orientan el sentido de la obra aportando su pequeña parte, como el resto

de extractos. Al título del corto, bautizado “Sin título”, de apenas un segundo, le sigue la pregunta “How can I?”, sobre el detalle de una pantalla, en un procesador de texto. Luego, el verbo “gravir”, que es “elevarse” o “superar”, nada falto de sentido, si ubicamos al director en el momento de su mayor declive, y también si recordamos el motivo principal de sus personajes, superar la gravedad y elevarse, mientras corren a ninguna parte, liberándose de las ataduras del mundo. Aquí el personaje es él, y Cannes es un pretexto, como un alambique que canaliza una muy amplia historia del cine hasta un recipiente, que es el autor, o al menos en este caso. Aparecen más intertítulos, uno sacado directamente de “Y el mundo marcha”: “You must be brave now, little man... like your father would want you to be”. Otro que reza: “Las catastrophes naturelles”. “Nos soeurs/ Our sisters”, resplandece sobre la pantalla de un ordenador, en la oscuridad. Luego, “Project”. “Pola X (Hamlet’s Sister)”, haciendo un comentario intertextual entre Melville y Shakespeare, o como título preliminar, dos años antes del estreno del filme. Orbitando estas palabras como satélites, se acumulan los insertos: viejas películas mudas del archivo Gaumont, el Ina, el Ministerio de Defensa o los hermanos Lumière.

Así como la ya citada obra de King Vidor, y un fragmento de su tan adorada “La noche del cazador”, en el que Pearl, la niña, *la hermana de su hermano*, canta una canción; imágenes de sí mismo en su estudio, en su cama, con su perro, subiendo unas escaleras, en la nieve, en el set de una película; por último, y continuando con la anterior, imágenes de “Pola X”, de su metraje y su rodaje: el bombardeo al cementerio con el que empieza la película, un paseo entre Guillaume Depardieu y Yekaterina Golubeva, Catherine Deneuve conduciendo, con una corona. Junto a estas imágenes, la música de The Fall, Leonard Cohen, Miles Davies y Scott Walker. Y el silencio que las separa. En general, una forma de apropiación de material diverso, comentándolo, añadiendo, creando algo nuevo, cual “Histoire(s) du Cinéma”. De hecho, la alteración y retoque de color recuerda más al último Godard, el de la etapa vídeo, el de “Je vous salue, Sarajevo” o “Nuestra música”. Decía Didier Péron en Libération: “A la manière de son maître à filmer Godard, Leos Carax compose un hommage au cinéma qui se distingue par une rage parfaitement funèbre en forme de cauchemar brouillé, poème du voyant «après le déluge» rimbaldien”.⁹⁵ (Péron, 1997). Postal o poema, la expresión privada pero pública,

⁹⁵ “A la manera de su maestro de rodaje Godard, Leos Carax compone un homenaje al cine que se distingue por una rabia perfectamente fúnebre en forma de pesadilla brumosa, poema del visionario “después del diluvio” rimbaudiano”..

compleja pero sintética de un lugar en el mundo y un momento en el tiempo: estar solo, pero estar vivo.

My Last Minute (2006)

Para la celebración del festival de la Viennale (festival de cine de Viena, no confundir con la Biennale de Venecia), Carax realizó y protagonizó este “tráiler”, el cual, a diferencia de una promo habitual, no aporta información ni cartel de su selección oficial, pero condensa, en su breve duración, el minuto al que se refiere el título, la tragedia y melancolía que le reconocemos a su obra. E incluso un poco de humor. Sabemos de sobra, por “Chico conoce chica”, la importancia que Carax les confiere a las primeras veces, así que, quizá como comentario sobre lo anterior, o como gesto inconsciente, nos presenta, esta vez, una última vez. El último cigarrillo, la última calada, el último recuerdo que se le pasa por la cabeza, inmediatamente después de volársela. Y a la vez, es una suerte de sketch, un gag de humor camuflado en su tensión suspendida, su trágico clímax, y su desenlace melancólico.

Drama que se podría resumir en la coloquial expresión “quitarse del vicio”, y que aquí queda transformado en sorpresa y tristeza. Literalmente le vemos, antes de dispararse en la sien, encender un cigarrillo, dar una calada, y escribir en el procesador de texto de su ordenador: “tonight I stop smoking”. Los girasoles marchitos que decoran su mesa ya apuntan a lo percedero de la vida, como algo bello. Como el remanente testimonial de lo que habían sido. Al caer Carax, la pantalla del ordenador se apaga, y sobre ella aparece un fragmento en Super 8, de una niña abriendo la boca, acercándose a cámara. Del marco del monitor, salta por corte al cuadro de la pantalla, llenándolo con su mirada, saturando el color. Pasa a estar en nuestra pantalla. Y ahí, acaba, dejándonos un fragmento de una vieja grabación, un recuerdo que el film conservará tras su muerte. Donde la música, entre lo macabro y lo nostálgico, se mezcla con el ruido de las bobinas al girar.

Merde (2008)

Película dirigida por Carax junto a otros dos directores, Michel Gondry y Bong Joon-ho (sus fragmentos son “Interior Design” y “Shaking Tokio”, respectivamente), en tres partes separadas y ordenadas la una tras la otra. La que nos ocupa aparece entre la primera y la última, y su temática común es estar emplazadas en la ciudad de Tokyo. La película fue distribuida y exhibida sin dividirse en fragmentos, por lo que su participación en festivales comprendía su coautoría a partes iguales, siempre como largo y no como cortometraje, sujeta más por esa unidad a la irregularidad de su tono debida al contraste que al juicio por separado de cada una de sus partes. Así, como obra unificada fue nominada en Sitges a mejor película, y en Cannes en la categoría Un Certain Regard.

El fragmento de Carax, grabado simplemente con una cámara mini DV Panasonic por Caroline Champetier (Azoury, 2008), nos cuenta en unos cuarenta minutos la historia de Merde, una criatura monstruosa, mitad vagabundo, mitad ogro, que sale de las alcantarillas para atemorizar a los ciudadanos. El mediometraje puede dividirse en tres partes más o menos distinguibles: la aparición del personaje de día, la masacre que provoca esa noche, y el proceso judicial al que se enfrenta. Se nos presenta como un sujeto frenético e impulsivo que gusta de lamer axilas y comer flores y billetes. Pero, tras encontrar un arsenal de granadas, el bombardeo que lleva a cabo, aniquilando a los viandantes, lo retrata, más que como un sádico asesino, como alguien que se ha encontrado un juguete y quiere probarlo. El propio Carax explica su naturaleza compuesta de tanto lo grotescamente desagradable como lo ingenuamente infantil.

Monsieur Merde est un enfant-monstre. Une de ces créatures, comme le M de Lang ou le Charlot de Chaplin, tout à fait inadéquates - aux temps modernes, aux mœurs, à la civilisation. Le film appartient à un très vieux genre dramatique, la farce, qui n'existe malheureusement plus beaucoup en France. Pourtant, il y a eu Gargantua, Pantagruel, Ubu, Bardamu et, oui, les enfants de Vigo⁹⁶ (Azoury, 2008).

⁹⁶ “El señor Merde es un niño-monstruo. Una de esas criaturas, como el M de Lang o el Charlot de Chaplin, del todo incorrectos -a los tiempos modernos, a las buenas costumbres, a la civilización. El film pertenece a un viejísimo género dramático, la farsa, que desgraciadamente no se ha dado demasiado en Francia. No obstante, han estado Gargantúa, Pantagruel, Ubu, Bardamu y, sí, los niños de Vigo”.

De alguna forma, este émulo de Godzilla (les acompaña el mismo *leitmotiv*) pasa de ser representado como un *kaiju*, a un terrorista, y de ahí a una figura trágica e incomprensible, un huérfano de padre y patria, que como Cristo sufre una pasión controvertida y trágica, un destino que no eligió, que “preferiría que no”. No obstante, más que a “La última tentación de Cristo”, recuerda a “No matarás”. Voland, el abogado francés que acude en su defensa, podría ser ese padre ausente, dadas las obvias semejanzas en su caracterización, así como su capacidad de comprender y traducir sus gruñidos y aspavientos. Durante el juicio, a la pregunta de por qué se ha ido a Japón si no le gustan los japoneses, declara: “Dios siempre me coloca entre la gente que más odio. ¡Ésa es mi cruz!”.

Su obscenidad y demacración son los rasgos que le caracterizan y por los que es odiado, como un demonio resuelto a sembrar el caos, pero este caos también es una muestra de infantilidad e inocencia, como el subconsciente de una sociedad en la que prima la pulcritud y el guardar maneras. Pero también, altamente mediatizada, y divulgadora del caos que el villano siembra. Si hay algo que este fragmento tenga de propio, sin recuperarse en su continuación en “Holy Motors”, es su estructura semidocumental, en la que se alternan los eventos con los testimonios y la cobertura en las televisiones de los altercados y el juicio. Incluso, este último, utiliza una composición multicámara desde varios ángulos, fragmentando la pantalla, en alusión al medio. Tras la sentencia, vemos a través de los noticiarios cómo no solo su figura se ha vuelto mediática, sino que es un icono pop del que se fabrica *merchandising*, incluso un gurú espiritual. Un personaje de culto. La pesadilla viviente del individuo racional y educado, incapaz de morir, y con la habilidad de desvanecerse ante sus ojos.

Al acabar, se nos anuncia que las aventuras de Merde continuarán en Nueva York próximamente, en “Merde in USA”, poco después retitulado “The Beast”, secuela que iba a contar con la interpretación de Kate Moss como su “bella”, pero que nunca se llevaría a cabo (Delignières, 2009). Esta obra se uniría a la larga lista de proyectos irrealizados por el director, durante tres décadas: un remake de “Los sobornados”, protagonizado por Johnny Hallyday y Nastassja Kinski; “Strong Girl”, una historia sobre en qué se ha convertido el rock, con Vanessa Paradis, Iggy Pop y David Bowie; una libre adaptación de la obra de George du Maurier “Peter Ibbetson”, centrada totalmente en los sueños, titulada “Aladin & Cardea”, y que iba a contar con Sharon Stone; una libre

adaptación, en este caso de “El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde”, de Robert Louis Stevenson, protagonizado por una mujer en los Estados Unidos tras el atentado del 11 de septiembre; y otra libre adaptación de “La bestia en la jungla” de Henry James, ambientada en el Londres actual. Sobre el proyecto de “Merde in USA”, sentencia: “Ça n'intéressait personne” (Ferenczi, 2012). El personaje reaparecería en el clip “Hymn to Merde”, dirigido por Darko Vukic con guión del propio Carax, y en el que retorna Denis Lavant interpretando al personaje que da título. En él, la cámara sigue frenéticamente a un ya frenético Monsieur Merde, que canta en “merdogon”, mientras mastica y da bastonazos, en el interior de una gruta, sobre una base de música electrónica. Como añade Denis Lavant, a propósito del regreso del personaje en “Holy Motors”: “Ya lo interpreté para Léos en *Tokyo!*, y me resultó muy fácil. Es como si lo llevara dentro de mí desde siempre. El hecho de que hable un lenguaje inventado, el merdogon, me recuerda ese deseo de crear un idioma secreto que todos tenemos de niños. De hecho, sigo hablando merdogon. Hasta he escrito algún poema con él” (Salvà, 2012).

Naked Eyes (2010)

Esta es la contribución de Carax a la obra colectiva “One Dream Rush” que, como hemos visto, convocaba a 42 realizadores a realizar una pieza de 42 segundos sobre el imaginario de los sueños, bajo el patrocinio de una marca de vodka. En él, vemos desde el punto de vista del protagonista cómo espía a su vecina de arriba, una misteriosa mujer ciega, mientras sube las escaleras, para acabar descubriendo, al descubrirse ella ante él, que puede ver al desnudarse, ya que en el lugar de pezones, tiene unos grandes ojos abiertos. Una pieza oscura y sensual, el colmo de un voyeur. Ya años atrás, con la salida de “Tokyo!”, Carax describía esta historia como un sueño que tuvo, en argumentación de su premisa, que “la mirada es la cosa más sexual, la más erótica”: “Je me souviens avoir rêvé d'une jolie femme aveugle que j'avais croisée. Elle était nue et les pointes de ses seins étaient deux yeux. Ah, c'est donc ça, je me disais dans le rêve. Elle n'est pas vraiment aveugle, elle est juste pudique, et comme elle ne peut voir que lorsqu'elle est nue...”⁹⁷ (Azoury, 2008).

⁹⁷ “Recuerdo haber soñado con una mujer bella y ciega con la que me había cruzado. Ah, eso es, me decía en el sueño. Ella no está ciega realmente, simplemente es tímida, y como solo puede ver cuando está desnuda...”

Así, el cuerpo que observa, le devuelva la mirada. La voz en off nos narra este cambio de tornas, en el que lo relevante del descubrimiento no es el horror neo-cárnico, sino el giro irónico, que poetiza sobre el cliché del artista que mira a la mujer. Lo interesante de la mutación es que parece salida de un fotomontaje de Man Ray, o al menos, un reverso de “Le viol” de Magritte, en el que, al trasponer un rostro por el torso desnudo de una mujer, en el lugar de ojos, tiene senos. Curiosamente, el mismo motivo, la mujer cuyos pezones son sustituidos por ojos, aparece como eje central en uno de los capítulos de “Verotika”, subproducto de terror dirigido por el cantante Glenn Danzig, el cual guarda una curiosa afinidad con Carax: una evidente fascinación por el clásico de Georges Franju “Los ojos sin rostro”. La obra final colaborativa, con todos los participantes, que fue estrenada en Pekín, y posteriormente en Europa, en el Festival de Cannes, mantuvo disponible algunos de sus fragmentos online, temporalmente, en la web 42x42 (Macaulay, 2009).

Gradiva (2014)

Con motivo de la inauguración de la galería Gradiva en París, se le comisiona a Carax rodar una pequeña pieza, para la que reunió de nuevo al equipo de “Holy Motors” cuatro años después. La obra referencia a la novela de Wilhelm Jensen “Gradiva”, *la que avanza*, fantasmagoría femenina esculpida en piedra que obsesiona al protagonista, como una actualización del mito de Pigmalión, y que diez años antes sirvió de inspiración para la película homónima de Robbe-Grillet, así como a la comedia de 1970 dirigida por Giorgio Albertazzi, actor de “El año pasado en Marienbad”. Como relato del ideal femenino, cautivó a varias figuras de las vanguardias como Dalí, Cocteau, André Masson y André Breton. De hecho, el propio Breton inauguró una galería, bautizándola igualmente Gradiva, en el año 1937, encargándole a Duchamp el diseño de la puerta, y a Picasso, el dibujo que aparecería en las tarjetas y membretes (Caballero Guiral, 2002). A la estirpe del *nouveau roman* y el surrealismo se adscribe el director, reimaginando el mito, más que adaptándolo.

El cortometraje nos muestra a una mujer desnuda (Sara Forveille) que advierte de su llegada, según asciende las escaleras y avanza por el pasillo a oscuras, hasta llegar a un balcón. En él, asomado, está el “Pensador” de Rodin, que se lamenta de estar ahí solo para ser exhibido en la galería. Los planos entre el interior del balcón y el exterior, que

muestra la calle al fondo, están separados por un breve pero palpable corte a negro, y a su vez unidos por el *raccord* de una caricia. La escultura se gira, le pide a la chica que se acerque, y ella le consuela con un abrazo. Mientras que el corto comienza con un dramático y enfático sonido de violines, cierra con una melodía de sintetizador, sobre un último plano en el que vemos los pies descalzos de la mujer, avanzando, hacia la izquierda del plano. Sobre éste, aparece el título, en el mismo tono de verde utilizado en “Holy Motors”. De nuevo, casi un gag que se vuelve trágico, sorpresa, suspense y fantasía, soledad y amor inalcanzable. Un breve poema de romance y melancolía.

Videoclips

Para finalizar, abarcamos los tres videoclips que ha realizado el director, dos para la cantante y modelo Carla Bruni, con la que compartió una relación sentimental, y uno para el grupo británico de new wave New Order. Carax es, además, coescritor de la letra de la canción “Quelqu’un m’a dit”, que daría título al álbum de 2002 del que salen los dos temas a los que acompañó con sus imágenes. “Quelqu’un m’a dit” nos muestra, en plano secuencia, a la artista francesa cantando en una habitación a oscuras, mientras toca la guitarra, arrodillada sobre un colchón. La cámara se aleja y se acerca, pasando del primer plano al plano general, mostrando puntualmente el detalle que se oculta tras ella, más allá de la ventana, en la que un hombre con el torso desnudo, que sujeta una vela encendida, le grita “¡Carla!”, pero que para ella pasa desapercibido. Al acabar la canción, él apaga su vela, sin que la cantante haya atendido a su llamada. En 2003 lanzaría su siguiente video, “Tout le monde”. En él, la cámara acompaña a Bruni mientras recorre un túnel oscuro, una especie de catacumba, en un travelling hacia atrás. Un plano secuencia solo intervenido mediante el corte que nos muestra, tras ella, a un anciano vestido de gala, con el que acaba bailando. Recurrentemente, desde el inicio a su fin, aparecen en su camino varias burbujas que flotan sin explotarse, como ya hubieran aparecido en “Sans titre”, sobre el realizador tumbado en la cama.

A estos dos videoclips oficiales habría que sumar el de New Order, una suerte de broma no velada, pero que se pronuncia frente al videoclip oficial de “Crystal”. Éste, producido por Warner Music, muestra al grupo tocando en un escenario frente a una pared de luces de colores, para al final ser invadido por el público, en un despliegue tan profesional y

complaciente como anodino y convencional. La alternativa que presenta Carax, que data de 2005, es la siguiente: graba la pantalla de su ordenador, como ya hiciera en “My Last Minute”, que muestra el título de la canción y el nombre del grupo en un procesador de texto. A continuación, se acerca a la pantalla para mostrarnos un video de un gato y un perro en el suelo, entre la pelea y el juego, así como un inserto del interior de su frigorífico. La textura de la pantalla toma protagonismo, por el pixelado y los continuos parpadeos de luminosidad. El clip acaba, de nuevo, con el procesador de texto, que se llena de la palabra “Etc.”, para acabar con el crédito “A film by LEOS CARAX. Budget \$13,70”.

Una postilla con la que se autoparodia su mala fama como derrochador, así como ilustra la superación de una de sus declaradas carencias: “Moi, hélas, je n’ai jamais eu cette intelligence. Celle de penser: quel film puis-je imaginer dans les limites de l’argent que je peux trouver aujourd’hui?” (Azoury, 2008). Como epílogo, y para remarcar estas notas de humor autoconsciente, cabría añadir su colaboración con el grupo Sparks, con los que ya trabajó en “Holy Motors” y que anuncia como artífices de la banda sonora de su siguiente película, el musical “Anette”. El grupo ya había participado de una experiencia cinematográfica con otro autor interesado en el experimental y el cine mudo, el canadiense Guy Maddin, en el film “The Forbidden Room”, y posteriormente en el videoclip “The Final Derrier”. Carax participa en la canción “When You’re a French Director”, aportando su voz, enunciando una letra que, si bien cargada de ánimo paródico, oída de sus labios no es nada casual ni neutra:

When you're a French director, it seems la vie est belle
Women say "oui", they long to be, top of the bill, oh well
When you're a French director, you're an auteur as well
What does that mean?
Every scene must be obscure as hell
When you're a French director
You never smile, what's the deal?
Hollywood guys, with their CGI eyes smile
But their films lack "le feel"
When you're a French director
Un César, do you really care?
You can't admit it
But you could fit it
Right on that shelf, over there
When you're a French director

You know *la vie est belle*
Women say "oui", they long to be, top of the bill,
Oh merde.⁹⁸

⁹⁸ "Cuando eres un director francés, parece que *la vie est belle*/ Las mujeres dicen *oui*, aspiran a ser el más grande, oh bien/ Cuando eres un director francés, también eres un autor/ ¿Qué significa esto?/ Cada escena debe ser más críptica que ninguna otra/ Cuando eres un director francés/ Nunca sonríes, ¿qué es lo que pasa?/ Los tipos de Hollywood, con sonrisas en sus ojos de CGI/ Pero a sus películas les falta *le feel*/ Cuando eres un director francés/ Un César, ¿realmente te importa?/ Puedes admitirlo/ Pero podrías colocarlo/ Justo ahí en ese estante/ Cuando eres un director francés/ Sabes que *la vie est belle*/ Las mujeres dicen *oui*, aspiran a ser el más grande/ Oh mierda."

Capítulo 4 – Conclusiones

En este capítulo se exponen las conclusiones generadas de la puesta en común de las ideas derivadas del análisis y de su puesta en contexto, así como se contrastan los objetivos inicialmente marcados.

Capítulo 4. Conclusiones

Una vez desarrollado todo el análisis previo, así como asentado su base en un marco teórico y un contexto histórico, recapitulamos las principales conclusiones. Hemos desarrollado un marco teórico centrado en el concepto de posmodernidad, para así identificar desde sus rasgos aquellos que se manifiestan en el cine. Esto nos ha permitido identificar y describir ciertos rasgos de lo que podemos denominar cine y, en concreto, analizarlos en la obra de Carax como representante, así mismo, de un cine francés posmoderno. De este modo, a través de sus motivos visuales y temáticos, podremos hablar, en último término, de un “sistema caraxiano”, que se encuadre o se desmarque de las pautas de la era contemporánea.

El cine de Leos Carax es posmoderno. La obra de Carax se encuadra en el marco de la posmodernidad, que como ha quedado explicado, es un término que sirve para expresar tanto una condición histórica y cultural como al marco teórico que la estudia y analiza. Este marco teórico, que supone una evolución en el trazado marcado por el estructuralismo, el posestructuralismo y el deconstructivismo, parte de la apreciación de Lyotard sobre que el proyecto moderno de realización de la universalidad no es que haya sido olvidado o abandonado, sino destruido, anunciando así el fin de los grandes relatos, los metarrelatos que acompañaron a la modernidad, como el cristianismo, cuyos cimientos ya pusieron en cuestión Marx, Freud, Darwin o Nietzsche; o el comunismo, liquidado por el desdibujamiento de la imagen histórica de la sociedad de clases, debido a que, en una sociedad posindustrial, el obrero pasa a ser asalariado y su adscripción de grupo no está tan atada a su lugar en la cadena de mando, sino a sus intereses y a su cultura, primando un tipo de identificación aspiracional. Esto coincide con el triunfo de la “tecnociencia capitalista” y a su arrollador progreso, que derriba el proyecto anterior, generando a la vez una apariencia que “simula que ha de realizarlo”. Así se combinan una promesa de prosperidad individual con el auge de la comunicación, que como industria queda en manos de determinadas empresas, y es generadora de distintas realidades e “hiper-realidades”. Estos cambios, que se resumen en el declive de los metarrelatos, una evolución en el capitalismo hacia los servicios orientados a las masas, y el auge de las tecnologías de la comunicación, suponen el marco histórico de la posmodernidad, y han supuesto, en consecuencia, una serie de cambios en el campo de la creación y la narrativa.

Lejos de intentar tratar los preceptos teóricos de la posmodernidad a una especie de análisis filmico, es la condición histórico-cultural y sus productos resultantes lo que nos resulta interesante, y que quedan planteados como el objeto de análisis.

El cine no queda fuera de esto, y su eficiencia como máquina generadora de realidades ha derivado en uno de los rasgos más identificables del cine posmoderno: su naturaleza metarreferencial, que va desde, a nivel temático, el hecho de que el cine hable del propio medio continuadamente, a su misma capacidad de revelación del dispositivo filmico y “autosabotaje” del relato, evidenciando tanto su condición de simulacro como haciendo gala de ella, generando experiencias de visionado que van más allá de la exposición argumental. De este modo, la realidad de la que parte el cine posmoderno es el propio cine, sin descartar la realidad extratextual, pero siempre mediada por la forma en la que nos ha llegado. El cine posmoderno lo conforman imágenes cuyo referente son otras imágenes. Así, por ejemplo, la idea de Paul Verhoeven y Edward Neumeier de hacer una película sobre un hecho real como es el nazismo deriva en “Starship Troopers”, combinando el cine bélico de propaganda con la ciencia ficción; o la idea de Carax de hacer una película que trate el 11-S hubiera sido “Merde in USA”, combinación del kaiju japonés y del cuento de “La bella y la bestia”. Muchas de estas manifestaciones no eran extrañas al cine moderno, incluso al modelo clásico, pero tras haberse puesto en práctica el experimento, durante las nuevas olas en los sesenta y setenta, estos rasgos son superados y normalizados, haciendo que el cine evolucione al incorporar sus digresiones como parte de su acerbo y sus potenciales capacidades. Dicha superación coincidiría con el auge del high concept y las superproducciones de un sistema de estudios al conseguir recuperarse de su debacle, adaptándose a las políticas corporativas y aglutinadoras del capitalismo reciente. Ésta combinaría la generación de grandes películas-evento orientadas a un público masivo, los blockbusters, con la fragmentación y orientación de sus productos para segmentos concretos del público o el mercado, en el que se incluyen los cines multisala, el vídeo, la televisión, y actualmente, el streaming.

Por ello, no es difícil identificar una película como posmoderna si nos fijamos en su época, en su sistema de producción, y a fin de cuentas, en el contexto del que parte. En consecuencia, las películas comprendidas dentro del cine posmoderno no precisarían tanto de un método de análisis que sirviera para así definirlas, sino para, una vez localizadas, atender a sus particularidades concretas. Así, se abrirían a reconocer en qué

grado y por qué razones cada obra presenta rasgos propios de la posmodernidad en el cine como los que hemos identificado: primacía de la imagen, fragmentación del relato, mixtura, intertextualidad, metarreferencialidad y humorismo o ironía. También si se ocupan de los temas que hemos reconocido como predominantes: identidad, soledad, lo desconocido y los tabúes, en particular los que atañen a la violencia y al sexo. Por ello, el primer paso para practicar este análisis a un film posmoderno sería detectar la dominante, si es más afín al cine de estudio, de corte americano en la tradición marcada por Hollywood, o al cine de autor, de corte europeo según la puesta en práctica defendida por la política de autores. Ambos modelos conviven y, no pocas veces, coinciden en una misma obra, no obstante, las pautas de las que parte cada obra responden a una última autoridad que protege a la obra o el producto según sus intereses, y que se habitualmente se manifiestan en el reparto de la recaudación, la libertad de maniobrabilidad del director o el derecho a *final cut*.

Como se narra en “Historia del cine: Una odisea”, Mark Cousins distingue, dentro del marco del Nuevo Cine Americano, tres ramificaciones: un cine satírico, que critica a su época desde el humor, un cine disidente, que se enfrenta a la tradición, y un cine asimilacionista, que se integra en la tradición, homenajéandola. Pero todo esto se diluiría prontamente. Películas como “Taxi Driver”, “Corazonada” o “Impacto” son tanto “asimilacionistas” del cine clásico americano como del cine de autor europeo, así como intentaban, en palabras de Scorsese “abrir la forma” (el motivo fundacional de American Zoetrope era, precisamente, hacer un cine *a la europea* en Estados Unidos), lo que los vincularía también a los “disidentes”. Desde finales de los setenta, ambas facciones se verían superadas, y la burla, la sátira o la parodia, sería un rasgo más. De este modo, en el cine posmoderno dichas ramificaciones aparecen integradas, y con “todos los logros desbloqueados”, validados para su uso, o como antes dijimos, normalizados. El cine posmoderno no es susceptible de dividirse en compartimentos tan estancos, pues su versatilidad es tal que, más allá de reconocer la citada dominante, agruparlo supondría ya comprenderlo como parte de un género o subgénero, estratos mucho más inferiores al grueso de una filmografía. Después de todo, estos compartimentos nunca han sido puros o estancos, y con la maleabilidad y mezcolanza que se alza como predominante en la posmodernidad, lo son aun menos.

Consecuentemente, definimos al cine de Leos Carax como posmoderno, principalmente, por la época en la que surge, para ahondar en el grado en el que manifiesta sus rasgos, para así identificar las constantes que comparte con sus coetáneos, las que le son propias, y aquellas en las que confluyen ambas. Identificamos en el la primacía de la imagen de la que hemos hablado, al reubicarla en un plano preponderante, no tanto desde la superficialidad, sino desde la expresividad que de ella emana, como una vuelta al cine mudo más que, como tantas veces se ha dicho, valiéndose de la estética publicitaria, y a su vez, alternándola con y un uso de la música personal y connotativo; la fragmentariedad de sus obras es tal que, además de ser susceptibles de leerse como una recolección de citas, algo por lo que también se le ha criticado, cada parte del conjunto de sus obras condensa tanta entidad que son susceptibles de convertirse en pequeñas piezas de videoarte, de reducirse a set piezas conceptuales, tanto en aquellas que es obvio como en las que queda más implícito; igualmente, sus obras representan manifiestamente la mezcla de diversidad de fuentes, de recursos, de texturas, de géneros, de citas, aunando tanto cultismos, citas eruditas y reflexiones intelectuales, propias de la alta cultura, con referencias a la baja cultura, tales como la música pop, el cine de género, el pinball, los videojuegos y otros productos de la sociedad de consumo; esto conectaría con el siguiente rasgo, la intertextualidad, ya que utiliza para componer su relato multitud de fuentes que le sirven como expresión de las obras a las que admira como, en cierto modo, la forma de adscribirse a ellas y, si no de reivindicarlas, sí de darlas a conocer a un nuevo público, o al menos, parte de la sensibilidad que en ellas yace; la metareferencialidad no es menor, en una filmografía que se ocupa de hablar de las propias películas y de los procesos creativos, ya sea apoyándose en una historia de amor como vehículo o, como ocurre en “Holy Motors”, hacerlo explícito. Sus citas no son una referencialidad cómplice que se aprovechan del vernos englobados en una misma cultura y unos mismos referentes, manejando unas influencias tan universales como pasajeras, sino que nacen de un interés muy personal que las mezcla y confunde con las ideas propias, y que más que abrirse al reconocimiento popular, son una invitación a la indagación y la curiosidad, desde la ambigüedad con la que cuenta el artista para hacer propias las ideas previas.

Leos carax es un autor, de acuerdo con la definición cahierista que reconoce a un conjunto de obras que mantienen un estilo coherente, es decir, que poseen una serie de rasgos de autor identificables, como el conjunto de códigos de un mismo sistema que se entretajan y se repiten en cada una de sus obras. De la misma manera, también se aplica la noción

de director-guionista que trata de plasmar su visión, dado que esta idea individual es el punto de partida del que se generan sus proyectos, más que una iniciativa externa que le plantee un encargo, posibilidad que barajó en el pasado pero que nunca se llegaría a plasmar, o al menos, sí que se abrió a la opción de realizar algún remake, lo que por oferta de estudio o interés propio fuera, supondría trabajar abiertamente con una propiedad intelectual ajena. Lo más parecido a esto serían sus adaptaciones literarias, aunque en la forma que las ha trabajado, son más próximas a la libre adaptación o a la cita concreta y acotada. Esta nomenclatura, como hemos visto, no entra en conflicto con la labor colectiva que es producir una película, sino que como director se preocupa de rodearse de aquellos que le ayuden y le faciliten conseguir plasmar su idea primera, manteniendo así en mayor medida la colaboración con un mismo equipo, tanto artístico como técnico, a lo largo de su filmografía.

Sus temas, por lo general, coinciden con los que hemos descrito: la soledad del adolescente, del marginal, del vagabundo, aquel que busca, más que su lugar en el mundo, a alguien a quien amar, con el que abandonarlo juntos; la crisis existencial e identitaria que les hace replantearse quiénes son, o qué buscan, muchas veces como artista, otras tantas como amante, si están a la altura de sus propias expectativas o, de encontrarse en un periodo cambiante, si su rumbo deriva a mejor o a peor; también, un ánimo de adentrarse en lo desconocido, en lo soterrado, en vivir a través de la experiencia del amor, del dolor, de la pérdida, haciendo recurrentes temas como la decadencia, la tragedia, la desgracia, el deseo, la dependencia, el suicidio, y por supuesto, la muerte. El único rasgo posmoderno que no está tan presente en el cine de Carax es la ironía, el humorismo, el sarcasmo, o la parodia, ya que como él mismo dice, aun interesándole para contar alguna de sus historias, acaba descartando tal tono “porque ya vivimos en una sociedad de por sí cínica”, por lo que no es un rasgo ajeno a su ideología, pero sí presente en su sensibilidad. Pese a eso, todas sus películas poseen una gran carga de ironía trágica, en el fracaso de las relaciones amorosas que sirven de motor de sus películas, pero que lo hermanan más con la tradición romántica o con el *amour fou* surrealista, o como dijo Harmony Korine, un romanticismo oscuro. No obstante, encontramos algunos fragmentos de parodia y de gag cómico en sus homenajes a la pantomima, a Chaplin y Buster Keaton, autoparodia que exorciza sus fantasmas en “My Last Minute” o “Crystal”, y sátiras sobre los medios de comunicación, la publicidad y la moda, con cierto gusto por el humor grotesco, en las dos apariciones de Monsieur Merde. De hecho, “Holy Motors” podría fácilmente leerse

como una sátira de la industria cinematográfica, como “El juego de Hollywood”, esta vez poniendo el foco en el actor en vez de en el productor, si no fuera por su abnegado amor al cine, haciendo de un relato similar, a través de su sensibilidad, un cálido homenaje al medio y a sus claroscuros.

Es reconocible de Carax su fascinación por el cine, como si fuera un arte que se acabase de descubrir, para a su vez, aprovechar todos los avances que ha alcanzado en su recorrido. Tanto es así, que así como es fácil reconocer a su cine como posmoderno, es más complicado atribuirle a él el apelativo de autor posmoderno. Ideológicamente, su posicionamiento casa con el posmoderno, defendiendo la subjetividad del artista como lo más importante y, a su vez, tomando distancia de ningún posicionamiento político o social, distanciándose de cualquier comentario que adjudique alguna crítica o conciencia de clase. Pero, a su vez, toma partido por los desfavorecidos, por los que habitan los márgenes, por los soñadores e idealistas, por los vagabundos, los pobres, los poetas, los paseantes. Así, se establece una diferencia entre su ideología y la de su época, la posmoderna, con su sensibilidad, más cercana a la de los románticos, los malditos, los simbolistas y los surrealistas. Quizá, por eso, de los teóricos que hemos mencionado, el que más oportunamente le representa es Walter Benjamin, pese a no ser posmoderno, ya que las inquietudes e influencias que conforman a la figura artística bajo el nombre de Leos Carax son los propios a aquellos a quien él admira, los pioneros del cine, los vanguardistas de entreguerras y los escritores de primeros del siglo XX. No obstante, tras analizar las obras, descubrimos también las discrepancias que habitan entre ambos: mientras que el fragmento en Benjamin es algo mucho más desarrollado y complejo, de mayor potencialidad, sí comparten su interés por extender recopilación citas a la categoría de obra autónoma, del interés de Benjamin en componer un libro únicamente con citas, al deseo de Carax de incorporar las palabras de otros autores, de otras obras para hacer la suya; mientras que la figura del *flâneur* sí que aparece en la obra de Carax (sobre todo en el primer Alex, que se adentra en la noche para capturar algún momento de belleza, como los amantes que se besan en el puente en “Boy meets girl”), el mendigo, el trapero que se viste con harapos, no aparece en el sentido Benjaminiano como “figura provocativa”, estrictamente, sino como figura patética, en la que tanto autor como espectador vean reflejados sus mayores miedos, de vulnerabilidad, decadencia, soledad y abandono. Por ello, Carax prefiere, antes que hablar de miseria, hablar de ruina, ya que si Benjamin definía la miseria como una forma específica de pobreza y no su mayor grado, a Carax

parece interesarle más la gravedad de la caída. Así, uno puede nacer pobre, pero no arruinado. La ruina es algo que es consecuencia de no haberlo sido antes, e implica cambio, en este caso, hacia lo más bajo y lo más profundo.

De este modo, y sin adentrarnos en el análisis psico-crítico, podemos entender que, mientras la ideología viene dada por la época, por su contexto, la sensibilidad la definen las obras que ha consumido, conformando su educación sentimental, como *quijotes* o *bovarys* cuya experiencia no han sido ni los relatos de caballerías ni la novela romántica, sino el cine previo. En su caso, quepa decir, sustituyendo la excentricidad por un carácter más misterioso y reservado. Es conocida tanto su aversión por dar entrevistas como su desinterés por el cine contemporáneo, o mejor dicho, por acudir a las salas de cine, reconociendo por ejemplo que hay películas francesas que no ha sabido de su existencia hasta verlas en festivales en el extranjero. Quizá por eso, cuando se le pide que haga una lista de recomendaciones o, cuando le ofrecieron que programara una *carte blanche* en la Cinémathèque, todas las películas que enumera son anteriores a su despertar como director, citando a directores como Abel Gance, King Vidor, Fritz Lang, Jean Epstein, Howard Hawks o Jean Grémillon; con algunas excepciones contemporáneas como su colega Sharunas Bartas o Alexander Sokurov, directores que, como Carax, operan en el cine posmoderno desde la dominante de autor. Lo que se traduce, más allá de elaborar esta sencilla distinción frente a la dominante institucional, en que cada director conforma un corpus autoral a través de un sistema personal y coherente entre sí, frente a la consistencia que, en el mejor de los casos, fuera propia a un productor o estudio concreto, si bien la pauta empresarial suele ser explotar aquello que ya goza de un público preexistente y repetir las fórmulas que ya han resultado exitosas. Reiterando a Carax como un autor, repasamos sus rasgos de estilo.

A nivel temático, desarrolla historias románticas con un componente trágico, en las que un chico conoce a una chica y trata de conquistarla. El héroe de sus historias suele encontrarse en cierto momento de crisis, en el que la rebeldía frente al mundo que le rodea se manifiesta en la esperanza de abandonarlo algún día, si pudiera ser, acompañado de la chica con la que sueña. Otras veces, esta “gravedad” de la que trata de convertirse en angustia existencial, llevándolo en un viaje hacia lo desconocido que le hace caer en desgracia. Sus personajes son los jóvenes alienados que buscan dejar su impronta en el mundo mediante su creatividad o la consumación de su instinto amoroso. Dichas

relaciones de deseo son muchas veces el motor que lleva a seguir, a espiar o a observar, siendo motivos reiterados la mirada del enamorado y el voyeurismo. La pobreza y la miseria son representados con crudeza y suciedad, apelando al patetismo y los propios miedos de Carax, que comparte con el espectador, tales como la vulnerabilidad, la soledad, la enfermedad, la precariedad o el rechazo, y que traslada a los personajes a través de los sujetos más trágicos que conoce: el mendigo y el huérfano. La autodestrucción, el suicidio y la muerte, aparecen reflejados repetidamente, como materialización del miedo ante la fugacidad del tiempo, o del vacío que angustia a los personajes, que suelen cargar con sus propios fantasmas o los fantasmas de sus objetos de deseo.

A nivel estético, las películas de Carax resultan fácilmente identificables. El medido diseño de sus encuadres y puesta en escena hace que sus imágenes aúnen tanto una dimensión de cotidianidad como cierto grado de extrañamiento, una estilización de sus decorados, vestimentas y objetos que subraya su cualidad como elementos cinematográficos más que evitarla, sin que, a su vez, esto obstruya el relato, sino que se presente como un rasgo unificador. En cierto modo, es la curiosa mezcla entre el diseño publicitario y el naturalismo poético. Esto se manifiesta en su uso del cromatismo y de las texturas, tanto si se trata de un contrastado blanco y negro como de una paleta de colores vivos. En cualquier caso, destaca su empleo de los elementos cinematográficos con un uso, en vez de expositivo, expresivo. Por ello, su uso de la cámara no trata de lograr el punto de vista habitual, o el óptimo y más objetivo de cara a visualizar y comprender los acontecimientos, sino que explota las posibilidades del encuadre, el ángulo y la composición para lograr una manera de relatar los hechos que se ve enriquecida a nivel estético y emocional, desmarcándose de las críticas que estiman esta relación de forma sobre fondo o de preciosismo sobre contenido, al conseguir que la una dependa de la otra, al compartir la emotividad de la historia a través de alardes de originalidad y de la capacidad transmisora de información que tienen las propias imágenes. De ahí que recurra, más que a la exposición forzada de la sobreexplicación verbal, a la ambigüedad y connotación personal que le adjudique el espectador, a través de recursos que, si no siempre enrarecen o enriquecen sobremanera, recargan o complejizan la imagen, y que son generados tanto a través de la puesta en escena como de la composición y el montaje: la disposición de los cuerpos y objetos, los reflejos, los sobreencuadres, los detalles, las sobreimpresiones, todos recursos que enfatizan, no ya

solo lo que dicen los diálogos o que expresan las relaciones, sino lo que aparece en la imagen, y por ello, todo lo anterior. Que enfatizan su cualidad de imágenes, por encima del mero pretexto representacional que necesita la narración audiovisual, para aislarlas, empoderarlas, darles entidad propia y no circunstancial. Que brillan al abrazar su naturaleza.

El espacio en el que se desarrollan sus obras consigue que, a través de una escala relativamente pequeña, se nos muestre un universo mucho más amplio y complejo, en el que tienen lugar los acontecimientos. Del espacio onírico vaciado que nos aparecen en sus primeras obras al vasto submundo en el que se desarrollan las últimas, suponen un vistazo que se nos ofrece a la mirada del director, a su vez adaptada a las particularidades de la historia, pero siempre un espacio subjetivo y diferenciado de la realidad a la que refiere, pero que lleva desde la estilización noctámbula del sueño al realismo sucio que, más que apelar al referente conocido, externaliza el estado emocional de los personajes. Los interiores, habitáculos como cuchitriles, estudios, habitaciones de hotel, antiguas tiendas, de acomodadas mansiones residenciales a antiguas naves industriales reocupadas, o el interior de vehículos. Destaca el edificio del Samaritaine, icono del centro de la capital francesa, que pasa de ser una destacada galería comercial a una casa encantada, un barco fantasma. Así, nos muestra París, una de las ciudades más sobrerrepresentadas del mundo, de una manera diferenciada y casi opuesta a la habitual que conocemos, mostrándonos sus márgenes y sus recovecos como una *cara b* de la postal turística o la urbe moderna europea y sus tópicos asociados. En concreto, se nos muestra una imagen de la ciudad bella pero cruel, viva pero decadente, resaltando sus claroscuros desde lo subterráneo, lo desconocido, lo abandonado, lo nocturno, y los espacios de indeterminación, umbrales, pasajes, pasadizos y pasillos, túneles y, por supuesto, puentes, destacando sobre todo el Pont-Neuf.

Su uso del tiempo se encuentra bastante ligado al espacio, como hemos dicho, destacando la noche como abrigo de las personas que habitan los márgenes, en el que permitir la ensoñación, el paseo, el encuentro, la celebración, la introspección, o la trama de planes criminales. También resalta la representación de los tiempos muertos o adyacentes a la acción principal, como momento para la caracterización de los personajes y su interiorización, a través de no tanto sus decisiones relevantes, sino de sus hábitos y conductas en la intimidad. Así, la que sería la trama principal de sus películas, aquella

que las vinculara a las pautas de un género, se ve siempre superada por la dimensión introspectiva, emocional, subjetiva al personaje, y derivada tanto de su estado personal como de sus circunstancias. El muestreo de ambos tipos de actos se consolida a través de un también expresivo uso del montaje, que se utiliza no ya solo para concatenar las secuencias y sus planos, sino para establecer relaciones, distancias, morosidad en el relato o énfasis en sus puntos climáticos, aunando y alternando realidades, diversidad de fuentes, detalles y paisajes, experiencias o ensoñaciones, en un mismo flujo narrativo.

Cabría presuponer que en un sistema en el que toman tanta preponderancia los códigos visuales, los auditivos ocuparían un plano de relevancia mucho más lejano. Mas al contrario, el ánimo de aprovechar los recursos expresivos del cine alcanza también a la dimensión sonora, cobrando especial interés un montaje del sonido que ha de estar a la altura de las imágenes a las que acompaña, haciendo verosímil lo artificial o artificioso. No obstante, esta correlación también se da desde el otro ángulo, en los momentos en que el silencio cobra protagonismo o durante los diálogos, en los que las licencias acústicas se alternan con la distancia y textura de las voces. Aún más destacado es su uso de la música, que si bien muchas veces encuadra secuencias concretas como parte intrínseca de su representación, también se preocupa habitualmente de que ésta llegue a los oídos de los personajes, que la escogen y la escuchan diegéticamente, acusmatizando el sonido a través de su fuente, para después desbordar su universo, conformando pequeñas escenas musicales con entidad de videoclip pero que no caen en sus tópicos. A esto habría que añadir un uso expresivo de la banda sonora, que en su énfasis sobre el desarrollo de los acontecimientos y las emociones de sus personajes, acerca a la película al melodrama.

En cuanto al uso que hace de los cuerpos, ya sea a través de su fisicidad, maleabilidad o proxémica, destacan el contraste de edades que puebla sus películas, ya sea con la intención de representar a todas las etapas vitales del hombre, emulando la variedad que encontramos en el mundo, como por la idea de plantear todas estas épocas en un mismo punto, como una suerte de “déjà-vu”. No obstante, la impresión que generan estos contrastes transmite y alude a la fugacidad del tiempo, a la irremediable caducidad de la juventud, y al inexorable aproximamiento a la muerte, como fuente de tanto angustias como de ambición. A su vez, el contacto o la cercanía de los personajes no expresa únicamente sus relaciones externas, sino unas más internas de seducción, dependencia o deseo, en las que el héroe coge a su amada sobre sus brazos, languidece sobre los de ella,

o se apoyan mutuamente como gesto de cariño o de confianza. Sin embargo, el motivo más recurrente es el personaje corriendo, “para escapar de la gravedad” que lo ata al suelo, en una persecución hacia una vía de escape, tras el objeto de deseo, el fantasma que representa, o como juego compositivo autorreferencial. No obstante, si hay un motivo que se expresa recurrentemente, y del que parten multitud de representaciones visuales, es la oposición luz/oscuridad. El que a su vez es tema central en “Pola X”, y que aparece reiteradamente a lo largo de sus películas, en forma de un mismo motivo, los puntos de luz sobre un fondo de oscuridad, cada vez y progresivamente de manera más inventiva: del cielo estrellado y las luces nocturnas que aparecen en “Chico conoce chica”, al brillo de los puntos de captura de movimiento en “Holy Motors”, pasando por los edificios iluminados en “Mala Sangre” y, por supuesto, los fuegos artificiales en “Los amantes del Pont-Neuf”.

Aunque, como desarrollamos, las pantallas como motivo cinematográfico se normalizan de manera pareja a la expansión del televisor o el ordenador como una commodity más en el espacio cotidiano, el uso que hace Carax de este recurso es distinto a los habituales, ya sean su inclusión como parte del mobiliario moderno, o por la facilidad que permite para realizar una cita directa de otra obra que se emite. Carax las utiliza, en el menor de los casos, como otro recurso para el sobreencuadre, como en “Los amantes del Pont-Neuf” al ingresar Alex en la cárcel, pero el sobreencuadre no es neutro, ni se limita a subrayar que está vigilado, perdiendo así toda su libertad, sino que formalmente cobra más distancia, más silencio, acentuando su condición desvalida, su tan temida soledad. Su empleo, como vemos, vuelve a tener un fin más expresivo que expositivo. En “Chico conoce chica”, es una ventana a la intimidad de la anfitriona; en “Pola X”, el lugar de exposición en el que Pierre es desacreditado, y luego contra el que se venga; en “Holy Motors”, la ventana a través la que Oscar se relaciona con Céline, y por la que se asoma al mundo exterior a la limusina. Igualmente, las pantallas de ordenador no son meros marcos en los que insertar parte de la historia, un recurso para incrustar información, sino una *mise en abyme* cotidianizada desde la que incorporar diegéticamente el paratexto, como en “My Last Minute”. En el caso más superficial, un recurso con el que introducir la cita, enfatizando su diferente naturaleza, a través de su degradación y textura, como en el videoclip de “Crystal”.

Pero el fetiche, el icono, el objeto que particularmente le representa, más que el cigarro, las gafas de sol, las armas o los vehículos, todos asentados en el imaginario *cool* del cine, sería la máquina de pinball. Un juego recreativo y cotidianizado, representativo de su tiempo, que en manos de Carax se convierte en un laberinto de flashes, golpes y pitidos, de estímulos sensoriales, expresados como una pequeña pieza experimental, abstrayéndose de su propia naturaleza física para convertirse en una lucha entre el hombre y la máquina, que no es más que una lucha contra uno mismo. Es curioso, ya que en su mecánica funciona no solamente parte de azar y de dominio de los controles, sino el golpearlo, ejercer violencia contra el aparato, como si parte de sus reglas fuera precisamente transgredir la más obvia. Aunque aparece en “Pola X”, al encontrarse protagonista y antagonista antes de que entre ellos se desarrolle el conflicto, se nos presenta en “Chico conoce chica”, deconstruyéndolo, primero mostrándonos sus entrañas, opuestas al orden y al diseño atrayente de su exterior, en un amasijo de cables y circuitos, luego fragmentado por el montaje en los detalles que de su juego chocan con nuestros sentidos, que es lo que hace el cine, pero sin más pretextos argumentales ni razonamiento lógico, solo respuesta inmediata a sus causas y efectos. La propia máquina es una mezcla entre el pasatiempo analógico, como el tenis de mesa, el billar o las canicas, y el videojuego moderno, interfaz de luces, colores, movimiento y sonidos. El pinball es como el propio Carax, atrapado entre dos edades, la juventud tardía y la madurez temprana, el cine mudo y el video multimedia. Es, a la vez, futurista y retro. Esto resumiría el sistema caraxiano, el empleo de tantos códigos visuales, como auditivos, formales o narrativos, al servicio de la expresividad, a través de la imaginación y la reappropriación. A esto habría que añadirle su poso referencial, tan dilatado como coherente, como hemos ido constatando.

En sus influencias cinematográficas destacan los pioneros del cine francés, como Étienne Jules Marey, Louis Feuillade, Abel Gance, Jean Grémillon, Jean Cocteau, Jean Epstein o Jean Vigo, así como a exponentes de la modernidad como Robert Bresson, Georges Franju y, sobre todo, Jean-Luc Godard. Pictóricamente, también entroncaría con él, incorporando sus reiterados rojo, azul y blanco de la bandera francesa, el amarillo, en paralelismo con Piet Mondrian. Sus otras citas pictóricas se limitarían a la visita al Louvre en “Los amantes del Pont-Neuf”, en la que aparecen obras de Théodore Géricault, y de Rembrandt. En consonancia con los teóricos de la Nouvelle Vague, comparte fascinación por los directores del cine clásico americano, como D.W. Griffith, Leo MacCarey,

Charles Laughton, Raoul Walsh, Howard Hawks o King Vidor. Entre las literarias, poetas y novelistas, románticos y malditos, como Herman Melville, Robert Musil, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Henry James, Edgar Allan Poe, Boris Vian o Charles Ferdinand Ramuz. Pero, sobre todo, Céline, cuando si no lo cita a través del diálogo, lo hace incorporando su pseudónimo o su apellido real, Destouches, a través del nombre de un personaje o como una suerte de *easter egg*. Enlazando lo pictórico y literario, incorpora citas al comic: a la célebre obra de Hergé, “Tintín”, en la página que aparece colgada de la pared en “Chico conoce chica”, o la trama del cometa y el encuentro entre Haddock y Chester en “La estrella misteriosa”; y a Hugo Pratt, conocido creador de “Corto Maltés”, que aparece como interpretando a un personaje secundario en este mismo filme. A nivel musical, es capaz de alternar las composiciones orquestales de Prokofiev o Benjamin Britten con toda suerte de música pop contemporánea, yendo del punk, el synth-pop hasta el hip hop, introduciendo obras de Barbara, Jo Lemaire, Jo Privat, Feiruz, The Fall, Jacques Dutronc, Leonard Cohen, Kylie Minogue, Miles Davies, Gérard Manset, Scott Walker, Public Enemy, Iggy Pop y, en varias ocasiones, David Bowie; igualmente, ha puesto imagen a las canciones de Carla Bruni, New Order y Sparks, colaboración que plantea extender, en su siguiente largometraje, a la integridad de su banda sonora.

Leos Carax es un autor posmoderno diferente al resto. Enumerados los rasgos de autor característicos y su valor representacional de los rasgos de la posmodernidad, procede concluir el debate sobre si el autor sigue teniendo cabida en la posmodernidad. Si bien hemos recabado ejemplos y los hemos definido como tales, el espacio que da la interpretación sigue abierto a la idea de que el autor no es tal, al desposeerse de su obra y dejarla en manos del público, o a la noción de trabajo colectivo que es el que genera que una película se realice y de qué manera. Bien es cierto, como dijimos, que la labor colaborativa no entra en disputa con el hecho de que ésta esté guiada bajo la batuta de un mismo sujeto, cuyo trabajo de es el de acaparar el mérito, sino de escoger y relacionarse con aquellos de los que precisa y están dispuestos a ayudarle, y de responsabilizarse de los resultados. De hecho, sigue siendo así incluso a nivel de estudio, y antiguas figuras del productor-autor que busca plasmar su sello, como lo fueran Val Lewton o David O. Selznick, podrían encontrar su homólogo actual en gente como Luc Besson, John Lasseter, Kevin Feige o Jason Blum. No obstante, no es lo mismo gozar de autoridad que de libertad creativa, y la autoría posmoderna tendría que ser, coherentemente, entendida como la capacidad de plasmar la visión e inquietud individual, así como de extenderla al

resto de la obra. Y aunque, como vimos, hay excepciones que consiguen esto bajo el amparo de un estudio que confía en ellos, siempre ha sido más fácil ver esto en el cine independiente, de serie b, o de bajo presupuesto. A fin de cuentas, el autor es aquel que muestra unos rasgos consistentes a lo largo de su obra, tanto formales como temáticos, y para ello ha de contar con la suficiente libertad de ejecución para poder incorporarlos, o cuanto menos, para escoger los proyectos que se correspondan con sus inquietudes, en los que pueda desarrollarlos. La idea de que el film lo hacen sus espectadores parece mas democrática y emancipadora, más abierta, pero al final se encuentran con las decisiones tomadas por un autor o por un grupo de inversores, lo que, aun abriéndose a las impresiones e interpretaciones, sigue estando enormemente acotado a los elementos que objetivamente aparecen, luego cargados o dirigidos individual y subjetivamente.

Cuando la serie “Cinéastes de notre temps” (que bajo la dirección de Janine Bazin y André S. Labarthe se había ocupado de dedicarle un episodio monográfico a los considerados grandes autores desde el 64 al 72) se retomó en 1988, bajo el título de “Cinéma, de notre temps”, uno pensaría que la sustitución de “cineastas” a su “cine” supondría un cambio del foco de la cuestión a analizar, pero si de algo uno se da cuenta es que cineastas y su cine son uno, son su forma de hacerse presentes, por lo que continuaron los capítulos a cada autor dedicados, y se mantiene como “secuela espiritual”. Actualizando el proyecto, aparecieron directores contemporáneos, como André Téchiné, Catherine Breillat, Takeshi Kitano, Aki Kaurismäki, Nanni Moretti o David Lynch. Uno se pregunta, en qué se diferencia Leos Carax de todos ellos, más allá de no haber contado con su especial. No por indignación ante dicha carencia, sino por aún estar abierto ese misterio, al que no han dado respuesta. El documental que se le dedica y que ha sido citado bien apunta a esa incógnita, al Sr. X, que a través del testimonio de sus colegas parecen quedar más abiertas, pero que desde el análisis de sus obras cabe darle respuesta.

Para empezar, su cualidad de poeta audiovisual, como muchos han dicho. Esto se traduce en una capacidad para deconstruir la narración habitual del cine, linear y de herencia literaria, en la que la acción dirige la trama, de cuyo progreso genera una afinidad e inmersión en el espectador, un vínculo emocional. Este progreso es mostrado por la concatenación de situaciones expresadas a través de imágenes yuxtapuestas en orden causal. La subversión de estos principios es ya habitual, pero no la forma en la que lo hace Carax. Él no renuncia a la progresión argumental, pero deja de subordinar la imagen

a la mera expresión del medio para enaltecerla en su potencial emocional, como la poesía trabaja con las imágenes para generar una emoción, abstrayendo cada elemento de la narración, y hacerlo no causal, sino alegórico, emotivo por sí mismo, particular, hecho concreto, autónomo, pero integrado en el resto. Al colocar en primera instancia los elementos evocadores, la narración puede parecer irregular o distraída, mas al contrario, se mantiene bajo la capa de expresividad formal y evocación dialógica. De alguna manera, al ser cineasta, ha conseguido su anhelo inconcluso de desarrollarse en el campo de la música, ya que su forma de narrar se parece más a una composición mélica que a la narrativa literaria. Efectivamente, compone las películas dándole el valor indepediende a cada instrumento, a cada nota, desde su generabilidad de emociones sugerida, y que a través de su sucesión se gana el sentido de progresión argumental.

Esto enlaza con otra de sus características diferenciadoras, su forma de citar. No participa del juego referencial, ni tan siquiera busca rendir tributo a sus supuestos maestros mediante la cita ocasional, sino que para él son las partículas de belleza, las ideas que le han gustado, que como las que son propias, se convierten en material para construir la narración. Lejos de ser las de su época, o las que pudieran reconocer contemporáneos o nostálgicos, son sutiles o desconocidas, remontándose a los orígenes del cine y a su audacia, a su primera potencialidad, casi como si se tratase de un experimento hauntológico, dirigido a una mayoría paralela, a un público que llegó a forjar su sensibilidad de la tradición de un cine puro, no homogéneo, cuyo vínculo sería su naturaleza de imagen en movimiento, y nada más. Pero esa no es la realidad, y la esperanza del director de dar con ese público es lo que en su carrera ha supuesto un riesgo constante, a merced de coincidir o no, con sus sucesivos altibajos.

Seguramente eso sea lo que más le diferencia del resto. No solo su capacidad de mantenerse coherente a sus rasgos, afinidades e intereses, y a la vez renovarse continuamente, aumentando la apuesta, poniendo en práctica algo nuevo, para él y para el resto. Sino el mantenerse coherente en una industria que exige adaptación, a las modas y a los formatos, a los públicos y a los sistemas de producción, lo que ha supuesto que casi haya dejado la profesión varias veces, o que haya parado durante mucho tiempo. Quien más y quien menos, en la industria actual, ha de comprometer su obra al rédito económico, por autor que se considere, ya sea alternando encargos con proyectos personales, o cediendo ante las exigencias de lo que se presume que quiere el público,

pero Carax, cada vez que hace una película, se arriesga a que sea la última, con tal de que pueda expresarse libremente. No por egomanía, sino por dar con las personas que le son afines: por ofrecer lo que querría recibir, lo que al contrario de lo que algunos interpretan, es generoso. A él, el apelativo de “cineasta sin concesiones”, se le aplica tan literalmente que ni siquiera cabría romantizarlo, ya que eso deriva tanto en ser fiel a sí mismo como a una falta de flexibilidad frente a las exigencias externas. Irónicamente, y de alguna forma, la misma fórmula que casi hace que su carrera muriera en varias ocasiones será la que garantice, en cualquier caso, una cierta perdurabilidad a sus obras.

Capítulo 5 – Referencias

Fuentes referenciales que han contribuido en la realización de esta investigación.

5. Referencias

5.1. Bibliográficas: libros, capítulos, artículos científicos.

Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.

Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Bloomington: Indiana University Press.

Arendt, H. (2001). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Austin, G. (1996). *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.

Baecque, A. y Tesson, C. (2004). ¿Cómo se puede ser moreno?: entrevista con André S. Labarthe. *Una cinefilia a contracorriente* (pp.31-44). Barcelona: Paidós.

Barbón, J. J. y Álvarez Suárez, M. L. (2003). El abatimiento de la catarata visto por Rembrandt. *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 78(4), pp. 231-232.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bassan, R. (2009). Three French neo-baroque directors: Beineix, Besson, Carax from Diva to Le Grand Bleu. En *The Films of Luc Besson: Master of Spectacle* (pp.11-22). Manchester: Manchester University Press.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

- Baudrillard, J. (2002). El éxtasis de la comunicación. En *La posmodernidad* (pp.187-198). Barcelona: Kairós.
- Bazin, A. (2003). De la política de los autores. En *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp.91-105). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2010). *Atlas. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2017). *Mediaciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Brenez, N. (2006). *Jean-Luc Godard: Documents*. Paris: Centre Pompidou.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Caballero Guiral, J. (2002). *La mujer en el imaginario surreal: Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón: Universidad Jaume I.
- Cabanas, E. y Illouz, E. (2019). *Happycracia*. Barcelona: Paidós.

- Carrera, P. (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.
- Carrera, P. (2016). Cinético Carax. En *El irresistible encanto de la interioridad: cine y literatura* (pp.151-174). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carrera, P. (2017). *Las moradas de Walter Benjamin*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carrera, P. (2020). Basado en hechos reales. En *Basado en hechos reales* (pp.87-129). Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cousins, M. (2017). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Daly, F. y Dowd, G. (2003). *Leos Carax*. Manchester: Manchester University Press.
- Daney, S. (1993). *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: POL.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Forbes, J. (1987). Omegaville. Boy Meets Girl and Mauvais Sang. *Sight and Sound*. 56(4), pp. 292-293
- Frodon, J. M. (1995). *L'Age Moderne du Cinéma Français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Buci-Glucksmann, C. (1982). Walter Benjamin et l'ange de l'histoire: une archéologie de la modernité. *Écrit du Temps*, (2), pp. 45-85.

- Gubern, R. (2007). Prólogo, En *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica* (pp.15-19). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Holmes, D. y Looseley, D. (2013). *Imagining the popular in contemporary French culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Imbert, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.
- Ince, K. (2005). *Georges Franju*. Manchester: Manchester University Press.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2003). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Journot, M. T. (2005). *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80*. Paris: L'Harmattan.
- Kendrick, J. (2009). *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kondo, M. (2019). *La magia del orden*. Barcelona: Penguin Random House.
- Lesœurs, G. (2006). Les maladies en représentation. *Les Tribunes de la santé*, (11), pp. 31-37.
- Lipovetsky, G. (2015). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

- Liscia, C. (julio-diciembre, 1991). Un cinéma français a la recherche de lui-même (autour d'un genre: le policier poétique). *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 91 , pp. 315-330.
- Lyotard, J. F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, J. F. (2000). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martin, A. (2014). Where do cinematic ideas come from? *Journal of Screenwriting*, 5(1), pp. 9-26.
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Maule, R. (2008). *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France*. Bristol: Intellect Books.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Londres: Routledge.
- Merino, I. (2007). Reyes y Reinas del nuevo cine francés. En *Derivas del cine europeo contemporáneo* (pp.153-160). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Molina Foix, V. (1995). *Historia General del Cine, Vol. XII: El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Müller, J. y Haubner, S. (2018). *Cine de los 80*. Madrid: Taschen.
- Navarro Casabona, A. (2005). De la estética de la basura (basura de la estética) o de redefinir el acontecimiento. *Stadium: Revista de humanidades*, (11), pp. 189-204.
- Orellana, J. y Martínez Lucena, J. (2010). *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.

- Ponce, V. (2006). Dos, tres y hasta cuatro Vaguedades acerca de la Nouvelle Vague. En *Nouvelle vague: una revolución tranquila* (pp. 11-20). Valencia: Museu valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Powrie, P. (1997). *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford: Clarendon Press.
- Quandt, J. (2011). Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema. En *The New Extremism in Cinema* (pp. 18-25). Edimburgo: Edinburg University Press.
- Roesch, M. (2017). *Les Sensations fortes: The phenomenological aesthetics of the French action film*. Ohio: Ohio State University.
- Singerman, A. J. y Bissière, M. (2018). *Contemporary French Cinema: A Student's Book*. Indianapolis: Hackett.
- Smith, A. (2005). *French cinema in the 1970s. The echoes of May*. Manchester: Manchester University Press.
- Smith, A. (2018). People 1950–80: Film-Making as a Collaborative Activity: The Contribution of Cinematographers, Screenwriters and Actors. En *The French Cinema Book* (pp.153-163). Londres: British Film Institute.
- Svenonius, I. (2017). *Te están robando el alma*. Barcelona: Blackie Books.
- Tarr, C. y Rollet, B. (2016). *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*. Londres: Bloomsbury.
- Thompson, D. (1992). Once upon a Time in Paris. *Sight and Sound*, 2(5), pp. 6-11.
- Touraine, A. (1973). *La sociedad postindustrial*. Barcelona: Ariel.
- Vattimo, G. (1986). The Crisis of Subjectivity from Nietzsche to Heidegger. *Differentia: Review of Italian Thought*, (1), pp. 5-21.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la Modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Vilaró i Moncasí, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia Y Comunicación Social*. 21(1), pp. 221-239.

Vincendeau, G. (1992). Les Amants du Pont Neuf. *Sight and Sound*, 2(5), p. 47.

Walton, S. (2017). Fabricating Film: The Neo-Baroque Folds of Claire Denis. En *Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster* (pp. 76-99). Leiden: Brill.

Zunzunegui, S. (2005). Las vetas creativas del cine español. En *Historia(s), motivos y formas del cine español* (pp.9-21). Córdoba: Plurabelle.

Zunzunegui, S. (2006). “La vida (sálvese quien pueda)” en *Nouvelle vague: una revolución tranquila* (pp.89-97). Valencia: Museu valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006.

5.2. Hemerográficas: artículos de prensa, documentos en línea.

Abcguiionistas. (16 noviembre, 2012). Leos Carax habla sobre Holy Motors [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.abcguiionistas.com/noticias/entrevistas/leos-carax-habla-sobre-holy-motors.html>

Allocine. (25 noviembre, 1997). Une romance entre Carax et Bruni [Artículo en web]. Recuperado de http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=310883.html

Álvarez, C. y Martín, A. (14 noviembre, 2013). El cine de Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <http://cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/>

- Anderson, M. (27 noviembre, 2013). The Triumph of Leos Carax's *Mauvais Sang* (1986) [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.villagevoice.com/2013/11/27/the-triumph-of-leos-caraxs-mauvais-sang-1986/>
- André Breton. Rare tract publicitaire publié à l'occasion de l'ouverture de la galerie dirigée par André Breton, en mai 1937 [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.andrebreton.fr/work/56600100543860>
- AVC ČVUT. (22 marzo, 2018). *Leos Carax | Tisková konference MMF Praha - Febiofest 2018* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2W6fuwHQdOE>
- Azoury, P. (15 octubre, 2009). Le film appartient à un très vieux genre, la farce [Artículo en web]. Recuperado de https://next.liberation.fr/cinema/2008/10/15/le-film-appartient-a-un-tres-vieux-genre-la-farce_115236
- Batlle, J. (15 noviembre, 1991). Chico conoce chica [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/diario/1991/05/15/radiotv/674258410_850215.html
- Bertin, P. (28 noviembre, 1991). Leos Carax: à l'impossible, on est tenu [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/1991/11/28/cinema/actualite-cinema/a-limpossible-on-est-tenu-11223353/>
- Boyero, C. (24 mayo, 2012). Adaptación sin alma de *En el camino* [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/05/23/actualidad/1337800306_473084.html
- Bradshaw, P. (23 mayo, 2012). Cannes 2012: Holy Motors – review [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2012/may/23/holy-motors-review>

- Brody, R. (19 octubre, 2012). In the garage with Holy Motors [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/in-the-garage-with-holy-motors>
- Cahiers du Cinéma. Top 10 des années 2010 [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2010/>
- Canby, V. (10 noviembre, 1985). Boy meets girl, a tale of love by Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1985/10/11/movies/boy-meets-girl-a-tale-of-love-by-leos-carax.html>
- Canby, V. (6 octubre, 1992). Lovers on the Streets of Paris, Literally [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1992/10/06/movies/review-film-lovers-on-the-streets-of-paris-literally.html>
- Carax, L. (septiembre, 1979). La taverne de l'enfer. *Cahiers du Cinéma*, (303), pp. 54-55.
- Carlotta Films. Press release de Boy meets girl [Archivo en web]. Recuperado de http://www.carlottafilms-us.com/boy-meets-girl/img/PRESS_RELEASE_BOY_MEETS_GIRL.pdf
- Chang, J. (18 abril, 2019). Review: Andrew Garfield gets lost in the L.A. noir puzzles of Under the Silver Lake [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-under-the-silver-lake-andrew-garfield-review-20190418-story.html>
- Chevrie, M., Philippon, A. y Toubiana, S. (diciembre, 1986). La beauté en révolte. Entretien avec Leos Carax. *Cahiers du Cinéma*, (390), pp. 24-32.
- CNC. Avance sur recettes après réalisation [Artículo en web]. Recuperado de https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-apres-realisation_191252

- Costa, J. (16 noviembre, 2012). Hora de despertar [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352999660_218849.html
- Crespo, P. (23 diciembre, 1985). Chico conoce chica de Léos Carax. *Diario ABC*, p. 78
- Daney, S. (17 mayo, 1984). Leos Carax, Première fois [Artículo en web]. Recuperado de https://next.liberation.fr/cinema/1998/05/13/les-films-de-nos-25-ans-1984-boy-meets-girl-libe-meets-carax_238551
- Delignières, C. (12 marzo, 2009). Leos Carax, le re-retour [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/2009/03/12/cinema/actualite-cinema/leos-carax-le-re-retour/>
- Dequen, B. (febrero-abril, 2016). Entretien avec Denis Lavant. Pour la beauté du geste. *24 images*, (176), pp. 39-43.
- Douin, J. L. (26 junio, 2012). Quand Alex Dupont est devenu Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.telerama.fr/cinema/quand-alex-dupont-est-devenu-leos-carax,83598.php>
- Droin, N. (2010). Leos Carax intempestif. *Jeune Cinéma*, (335), pp. 24-28.
- Dury, P. (2012). Entretien avec Denis Lavant [Artículo en web]. Recuperado de http://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/Masterprocinesorbonne/HOLY_MOTORS_entretien_Lavant.pdf
- Edelstein, D. (17 octubre, 2012). Edelstein on Holy Motors: A Film of Unfettered Imagination [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.vulture.com/2012/10/movie-review-holy-motors.html>
- Ferenczi, A. (29 junio, 2012). Leos Carax: Le cinéma est une belle île [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.telerama.fr/cinema/leos-carax-le-cinema-est-une-belle-ile,83602.php>

Fernández-Santos, A. (14 mayo, 1999). Leos Carax, 'niño terrible' del cine francés, hace tragar otro cólico de megalomanía [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/05/14/cultura/926632801_850215.html

Festival de Cannes. (23 mayo, 2012). *Press conference of “Holy Motors” by Leos Carax* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.festival-cannes.com/en/mediatheque/?search=holy%20motors&video=on&yearEnd=2018&yearStart=1946&mediaId=11944#vid=11944>

Play It Again. (2017). Dossier de la versión restaurada de “Mala sangre” [Archivo en web]. Recuperado de <http://www.festival-playitagain.com/wp-content/uploads/2017/02/mauvaissang-dp.pdf>

Flores-Durón, A. y Ochoa, S. (5 julio, 2013). Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <https://enfilme.com/entrevista/leos-carax>

Forum des Images. (26 noviembre, 2010). *Mauvais sang de Leos Carax - Alban Pichon* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/xg7u09>

Frodon, J. M. (13 mayo, 1999). Je suis passé par des antichambres étranges [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/05/13/je-suis-passe-par-des-antichambres-etranges_3554957_1819218.html

Frodon, J. M. (17 abril, 1998). Pola X, le nouveau film au long cours de Léos Carax [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/04/17/pola-x-le-nouveau-film-au-long-cours-de-leos-carax_3650166_1819218.html

Frodon, J. M. (24 mayo, 2012). Holy Motors: sacré Carax [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.slate.fr/story/56627/carax-holy-motors>

Fromont, G. (10 enero, 2019). Flâner dans la ville post-moderne: Réflexions sur Boy meets Girl de Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de

<http://heterotopie.fr/2019/01/10/flaner-dans-la-ville-post-moderne-reflexions-sur-boy-meets-girl-de-leos-carax/>

Fuller, G. (5 septiembre, 2000). Leos Carax's Bittersweet Hereafter [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.villagevoice.com/2000/09/05/leos-caraxs-bittersweet-hereafter/>

Galerie Gradiva. Gradiva [Artículo en web]. Recuperado de <http://galeriegradiva.com/action/leos-carax-gradiva/>

Garrel, P. (noviembre, 1984). Dialogue en apesanteur. *Cahiers du Cinéma*, (365), pp. 36-40.

Goodman, W. (30 septiembre, 1987). Bad Blood, From France [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1987/09/30/movies/film-festival-bad-blood-from-france.html>

Grater, T. (9 diciembre, 2019). Juliette Binoche Talks Working With Godard, Kieslowski, Denis, Carax & More [Artículo en web]. Recuperado de <https://deadline.com/2019/12/juliette-binoche-working-godard-kieslowski-denis-carax-1202805218/>

Grey, R. (16 junio, 2012). SFF 2012 Review: Holy Motors [Artículo en web]. Recuperado de <https://thereelbits.com/2012/06/16/sff-2012-review-holy-motors/>

Guibert, H. (15 noviembre, 1984). Le monde rencontre un film de Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1984/11/15/le-monde-rencontre-un-film-de-leos-carax_3018652_1819218.html

Guichard, L. (26 junio, 2012). Des Amants du Pont-Neuf à Pola X: la traversée du désert de Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.telerama.fr/cinema/des-amants-du-pont-neuf-a-pola-x-la-traversee-du-desert-de-leos-carax,83485.php>

- Gutierrez, N. (19 mayo, 2014). La nouvelle vague [Artículo en web]. Recuperado de <https://elpalomitron.com/la-nouvelle-vague/>
- Heredero, C.F. (noviembre, 2012). Los sueños de la ficción. *Caimán Cuadernos de cine*, (10), p. 14.
- INA. (28 octubre, 1986). *Mauvais sang d'acteur* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/LMC86102808>
- Independent. (12 septiembre, 2004). Le sex and violence [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html>
- Inurria, A. L. (9 mayo, 1998). Raúl Ruiz: El cine es siempre posmoderno [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/diario/1988/05/09/cultura/579132004_850215.html
- Johnston, S. (1 mayo, 2000). Not nouvelle and far too vague [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/not-nouvelle-and-far-too-vague-278614.html>
- Joudet, M. (23 septiembre, 2016). Mauvais sang [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/mauvais-sang/>
- Kaganski, S. (30 noviembre, 1994). Corridor et Trois jours [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/corridor-et-trois-jours/>
- Kaganski, S. (30 noviembre, 1998). Pola X [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/pola-x/>
- Kehr, D. (27 junio, 1999). A Poet of the Emotions Breaks His Silence [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1999/06/27/movies/film-a-poet-of-the-emotions-breaks-his-silence.html>

Kohn, E. (15 octubre, 2012). Q&A: Leos Carax Explains 'Holy Motors' and Why He Wants to Make a Superhero Movie [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.indiewire.com/2012/10/qa-leos-carax-explains-holy-motors-and-why-he-wants-to-make-a-superhero-movie-44180/>

Kohn, E. y Ehrlich, D. (30 junio, 2017). The 25 Best French Movies of the 21st Century, From Amélie to Cache [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.indiewire.com/feature/best-french-movies-films-21st-century-so-far-1201848966/5/>

Lalanne, J. M. (11 julio, 2012). Mauvais sang: c'est quoi un film culte [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/2010/07/11/cinema/actualite-cinema/mauvais-sang-cest-quoi-un-film-culte/>

Lalanne, J. M. (3 julio, 2012). Holy Motors: conquérant et inventif, un film genial [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/holy-motors/>

Le Monde. (16 octubre, 1991). Les amants, enfin non, le film de Leos Carax n'est pas maudit puisqu'il sort, qu'il est beau, fort. Flamboyant [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/10/16/les-amants-enfin-non-le-film-de-leos-carax-n-est-pas-maudit-puisqu-il-sort-qu-il-est-beau-fort-flamboyant_4034433_1819218.html

Le Monde. (17 marzo, 1990). Les amants du pont d'or [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1990/03/17/les-amants-du-pont-d-or_3957407_1819218.html

Lemercier, F. (27 mayo, 2015). La experiencia de estar vivo [Artículo en web]. Recuperado de <https://cineuropa.org/es/interview/221689/>

Lemercier, F. (4 septiembre, 2005). Liberté, révolution et authenticité [Artículo en web]. Recuperado de <https://cineuropa.org/fr/interview/54441/rl/en/>

- Macaulay, S. (18 mayo, 2009). Cannes: 42 Below's One Dream Rush films feted [Artículo en web]. Recuperado de https://filmmakermagazine.com/4185-cannes-42-belows-one-dream-rush-films-feted/#.XjCF_GhKi00
- Macheret, M. (27 septiembre, 2016). Reprise: le romantisme écorché de Mauvais sang émeut toujours [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/09/27/reprise-le-romantisme-ecorche-de-mauvais-sang-emeut-toujours_5003917_3476.html
- Martínez, L. (23 mayo, 2012). Siniestro total. [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/23/cultura/1337787290.html>
- Misrai, R. (23 septiembre, 2001). Pierre ou, les Ambiguïtés [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/09/23/pierre-ou-les-ambiguites_4195122_1819218.html
- Morice, J. (26 junio, 2012). Entretien avec Leos Carax, à propos de la version télé de Pola X [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.telerama.fr/cinema/entretien-avec-leos-carax-a-propos-de-la-version-tele-de-pola-x,83483.php>
- Mumbaifilmfest. (4 diciembre, 2013). *MFF 2013 I Bad Blood I Interview with Leos Carax* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GFGANjko1is>
- Neuhoff, E. (23 mayo, 2012). Les amants du poncif [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2012/05/23/03011-20120523ARTFIG00684-les-amants-du-poncif.php>
- Perconte, J. (noviembre, 2012). Lachaise [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.jacquesperconte.com/oe?7>
- Péron, D. (9 mayo, 1997). Cannes. Un certain regard [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.liberation.fr/cahier-special/1997/05/09/cannes-un-certain-regard->

un-huit-minutes-en-hommage-au-cinema-qui-sourd-de-rage-funebre-carnage-fin-_206181

Philippe, C. J. (21 octubre, 2016). Les nuits de France Culture [Audio podcast]. Recuperado de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-cinema-des-cineastes-boy-meets-girl-de-leos-carax-1ere>

Pierre-André Boutang, P.A. y Dominique Rabourdin, D. (22 mayo, 1999) Metropolis. Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.patoche.org/carax/interviews/metropolis.htm>

Quintana, A. (noviembre, 2012). Las múltiples vidas de un *enfant terrible*. *Caimán Cuadernos de cine*, (10), pp. 6-8.

Ramuz, C.F. (1967). L'Amour de la fille et fu garçon. En *Lu par lui même* [Vinilo]. Suiza: Editions Rencontre.

Regnier, I. (2 julio, 2011). Les amants du Pont-Neuf [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/vous/article/2011/07/02/les-amants-du-pont-neuf_1543849_3238.html

Rosenbaum, J. (6 marzo, 2019). The problem with poetry [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/03/the-problem-with-poetry-leos-carax-tk/>

Rosenbaum, J. (6 octubre, 2000). Pola X [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/2000/10/pola-x/>

Salvà, N. (20 noviembre, 2012). Carax no quiere narrar, quiere hacernos sentir [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20121120/carax-no-quiere-narrar-quiere-hacernos-sentir-2253915>

- Scorsese, M. (4 noviembre, 2019). Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>
- Séguret, O. (23 mayo, 2012). Diamant Neuf Carax [Artículo en web]. Recuperado de https://next.liberation.fr/cinema/2012/05/23/diamant-neuf-carax_820911
- Skorecki, L. (17 septiembre, 1997). Les amants du Pont-Neuf [Artículo en web]. Recuperado de https://www.liberation.fr/medias/1997/09/17/les-amants-du-pont-neuf-canal-1h00_214271
- Sotinel, T. (3 julio, 2012). Holy Motors: un beau et étrange requiem pour le cinema [Artículo en web]. Recuperado de https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/07/03/holy-motors-un-beau-et-etrange-requiem-pour-le-cinema_1728421_3476.html
- SPARKS. (8 septiembre, 2017). *Sparks - When You're a French Director [feat. Leos Carax] (Official Audio)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xbyKtJkpzjA>
- Thomas, K. (13 octubre, 2000). Heady 'Pola X' Speaks Language of Love [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-oct-13-ca-35699-story.html>
- Torreiro, C. (14 mayo, 1993). Excesiva, ebria, hermosa [Artículo en web]. Recuperado de https://elpais.com/diario/1993/05/14/cultura/737330401_850215.html
- Trois Couleurs. (21 noviembre, 2019). #63. *John Carpenter's Zapping* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1_sPJKe0irc
- Unifrance. Sans titre [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.unifrance.org/film/37860/sans-titre>

VanDerWerff, E. T. (21 diciembre, 2019). Welcome to the Star Wars zoo [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.vox.com/culture/2019/12/21/21030578/star-wars-the-rise-of-skywalker-bad-episode-9-disappointing-problems>

Viennale. My Last Minute - Der Viennale – 06 – Trailer [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.viennale.at/en/films/my-last-minute-der-viennale-06-trailer>

VisumTv. (15 noviembre, 2018). *Leos Carax premio alla carriera al Festival di Mardelplata 2018* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z9VU1ZQUjZ4>

Vlaeminckx, J. M. (2 junio, 2009). Mauvais sang de Leos Carax [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.cinergie.be/actualites/mauvais-sang-de-leos-carax>

Waintrop, E. (5 agosto, 1998). Balade cinephilique: Contre l'auterisme [Artículo en web]. Recuperado de http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/08/05/balade-cinephilique-contre-l-auteurisme_244974

Weinrichter, A. (14 mayo, 1993). Los amantes del Pont-Neuf. *Diario ABC*, p. 106

Williams, B. (27 abril, 2006). Elvis Dreams of 9/11 [Artículo en web]. Recuperado de <http://nymag.com/arts/popmusic/reviews/16844/index1.html>

5.3. Filmográficas: largometrajes, cortometrajes, documentales.

Capet, B. (Productor) y Carax, L. (Director). (1980). *Strangulation Blues* [Película]. Francia: Les Films du Lagon Blue.

Carax, L. (Director). (2014). *Gradiva* [Película]. Francia: Alcatraz Films.

- Civetta, M., Komurek, D., Mehta, R., Storr, S. (Productores) y Carax, L., Anger, K., Argento, A, etc. (Directores). (2010). 42 One Dream Rush [Película]. Estados Unidos: Illiz, Quintessence Films, Wanted Worldwide.
- Dahan, A. (Productor) y Carax, L. (Director). (1984). Chico conoce chica [Película]. Francia: Abilene Films.
- Dahan, A. y Diaz, P. (Productores) y Carax, L. (Director). (1986). Mala sangre [Película]. Francia: Les Films Plain Chant, Soprofilms, FR3 Films Production.
- Fechner, C. (Productor) y Carax, L. (Director). (1991). Los amantes del Pont-Neuf [Película]. Francia: Films Christian Fechner.
- Guiton, O. (Director). (1991). Enquête sur un film au-dessus de tout soupçon [Película]. Francia: Magic Films Productions.
- Perrin, C. y Louise-Salomé, T. (Productores) y Louise-Salomé, T. (Directora). (2014). Mr. X [Película]. Francia: Petite Maison Production.
- Marignac, M., Prévost, A. y Tinchant, M. (Productores) y Carax, L. (Director). (2012). Holy Motors [Película]. Francia, Alemania: Les Films du Losange, Wild Bunch, CNC, Pierre Grise Productions, Pandora Film, Théo Films, WDR/Arte, arte France Cinéma, Canal+.
- Pernod-Sawada, A. y Yoshitake, M. (Productores) y Carax, L., Gondry, M. y Joon Ho, B. (Directores). (2008). Tokyo! [Película]. Francia, Japón: Comme the Cinémas.
- Pésery, B. (Productor) y Carax, L. (Director). (1999). Pola X [Película]. Francia, Japón, Alemania, Suiza: Arena Films, Pola Production, Theo Films, Pandora Filmproduktion, Euro Space, Vega Film.
- Pésery, B. y Prévost, A. (Productores) y Carax, L. (Director). (1997). Sans titre [Película]. Francia: INA, Pola Productions, Theo Films.

Prévost, A. y Jacob, O. (Productores) y Carax, L. (Director). (2006). *My Last Minute*
[Película]. Austria: Viennale.